



**You have downloaded a document from  
RE-BUS  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** "Gdzie ziemia się kończy, a morze zaczyna" : szkice polsko-portugalskie

**Author:** Magdalena Bąk, Lidia Romaniszyn-Ziomek

**Citation style:** Bąk Magdalena, Romaniszyn-Ziomek Lidia. (2016). "Gdzie ziemia się kończy, a morze zaczyna" : szkice polsko-portugalskie. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego


Magdalena Bąk, Lidia Romaniszyn-Ziomek

„Gdzie ziemia się kończy, a morze zaczyna”

Szkice polsko-portugalskie



WYDAWNICTWO  
UNIwersytetu ŚLĄSKIEGO  
KATOWICE 2016



Trudno przecenić wagę podjęcia tego właśnie tematu w okresie obecnej nowej wędrówki ludów i w przededniu istotnej dla całego świata chrześcijańskiego stułetniej rocznicy Objawień Fatimskich.

Przedmiotem zainteresowań Auterek są materiały historycznoliterackie związane z tematem, a także źródła dziennikarskie. Doświadczenia recepcyjne literaturoznawców i historyków są wspierane interesująco przedstawianymi doświadczeniami turystycznymi.

Fragment recenzji wydawniczej  
prof. dr. hab. Henryka Gradkowskiego

# **„Gdzie ziemia się kończy, a morze zaczyna”**

Szkice polsko-portugalskie

*Profesorowi Markowi Piechocie  
z wdzięcznością*



NR 3455

„Gdzie ziemia się kończy,  
a morze zaczyna”  
Szkice polsko-portugalskie

Magdalena Bąk  
Lidia Romaniszyn-Ziomek

Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej

**Marek Piechota**

Recenzent

**Henryk Gradkowski**

# Spis treści

Wstęp — 7

Śladami poprzedników — 11

Portugalski bohater. Portugalska historia. Polski temat?  
O zapomnianym dramacie Aleksandra Przezdzieckiego — 49

Studenci z Coimby i echa powstania styczniowego — 76

Polak w podróży. Adolfa Pawińskiego opisy Portugalii — 99

Historia romantycznej miłości  
Inês de Castro i Pedra I (po polsku) — 125

Spacerkiem po Lizbonie — 153

Czy Portugalczycy słuchają *fado*? — 181

Bibliografia — 203

Indeks osobowy — 209

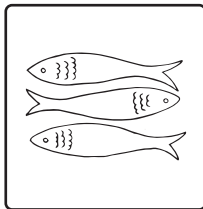
Summary — 215

Sumário — 217





Wstęp







SKICE zgromadzone w tym zbiorze dotyczą (poza jednym wyjątkiem) tekstów polskich, które wchodzą w różnego rodzaju relacje z literaturą, kulturą i sztuką portugalską. Prezentowany tutaj zestaw jest bardzo zróżnicowany. Za ową różnorodność odpowiada już sam pomysł połączenia w jednym tomie szkiców dwóch autorek, z których każda dysponuje nieco odmiennymi kompetencjami, zainteresowaniami i doświadczeniami lekturowymi. O zróżnicowaniu prezentowanej tu tematyki zadecydował również fakt, iż naszym celem nie było stworzenie kompletnej monografii dokumentującej polsko-portugalskie związki literackie, a jedynie wydobyć z szeregu utworów sytuujących się w owej intertekstualnej i interkulturowej przestrzeni tych kilku najbardziej – naszym zdaniem – interesujących, a często dotkliwie zapomnianych. Nasza książka nie była pomyślana jako opowieść o tym, jak z pojawiających się w kolejnych epokach dzieł polskich autorów powoli wyłaniać się zaczyna wizerunek kraju na krańcach Europy, zapatrzonego tęsknie w odległy horyzont. Nasze zamierzenie jest skromniejsze – pragniemy zaproponować czytelnikowi kilka zbliżeń, ciąg ujęć poszczególnych fenomenów, które w fascynującej i wciąż czekającej na swoje pełne opracowanie historii literackich związków pomiędzy Polską i Portugalią szczególnie zwróciły naszą uwagę.

Na polsko-portugalskie ścieżki, choć nie przesadnie uczęszczane, nie wступujemy jako pierwsze. Rozpoczynamy zatem od krótkiej prezentacji dokonań poprzedników. Spośród wskazanych w pracach badawczych, lecz ciągle niezbyt dobrze obecnych w praktyce interpretacyjnej, a w czy-

telniczym obiegu praktycznie nieistniejących tekstów polskich związanych z szeroko rozumianym kontekstem portugalskim, wybieramy do analizy dramaty *Don Sébastien de Portugal* Aleksandra Przezdzieckiego i *Ines de Castro* Zygmunta Bytkowskiego, a także pracę o charakterze reportażowo-podróżniczym pt. *Portugalia. Listy z podróży* Adolfa Pawińskiego. Dostrzegając swoistą intensyfikację zainteresowania Portugalią w romantyzmie, poświęcamy osobny tekst reakcjom poetów portugalskich na powstanie styczniowe, co przypomina, że zjawisko to nie było jednostronne, że również poetom znad Tagu blisko było (przynajmniej mentalnie) do nadwiślańskiej krainy. Ze współczesnych utworów autorów polskich wybieramy natomiast te, które skupiają się na opisie stolicy Portugalii, przyczyniając się do budowania w polskiej literaturze i kulturze obrazu Lizbony mitycznej, która w naszej rodzimej zbiorowej świadomości mogłaby w końcu stanąć na dobre obok miast takich jak Wenecja czy Paryż. Kończymy zaś tę krótką podróż na krańce Europy, tam, „gdzie ziemia się kończy, a morze zaczyna”, rozdziałem na temat *fado*, czyli jednego z najbardziej rozpoznawalnych w tej chwili symboli Portugalii. Ten wątek, przewijający się już we wcześniejszych partiach książki, znajduje swoje domknięcie w finałowym szkicu.

W tym zbiorze pragniemy przede wszystkim opowiedzieć o Portugalii wyczytanej z dzieł autorów polskich tworzących w XIX, XX i XXI wieku. Patrzymy na kraj nad Tagiem ich oczami, wydobywając zaskakujące często spostrzeżenia czy nieoczekiwane komentarze. A odkrywając – zauważoną przez nich – bliskość pomiędzy tymi dwoma kontekstami, szkicujemy kolejny raz na nowo literacką mapę Europy, umieszczając na niej Portugalię nieco bliżej Polski, niż się to zwykło czynić.

\* \* \*

Pragniemy podziękować wszystkim, którzy przyczynili się do powstania tej książki, zwłaszcza zaś naszym przyjaciołom i znajomym w Portugalii za pomoc i inspirację. Szczególne wyrazy wdzięczności skierować chcemy do Profesora Henryka Gradkowskiego, którego wnikliwa i życzliwa lektura pomieszczonych w tym zbiorze szkiców była dla nas ważnym wsparciem.

## Śladami poprzedników







PRZEWODNIKI po Portugalii dają liczne wskazówki, co zwiedzać, jakimi ulicami się przechadzać, które zabytki koniecznie zobaczyć, gdzie wejść do środka, a gdzie nie warto. Podają też podstawowe zwroty języka portugalskiego, tłumaczą nazwy typowych potraw i napojów, by podróżnik nie czuł się zagubiony; opisują historię, niektóre tradycje i obowiązkowe czynności – wypić *ginjê* (wiśniową nalewkę); jesienią, na św. Marcina, spróbować kasztanów i *je-ropigi* (mocnego, słodkawego alkoholu); bezwzględnie stać w kolejce po Pasteis de Belém, bo tam te ciastka są najlepsze; przysiąść na ławeczce z Pessoa w Café Brasileira; posłuchać *fado* i skosztować dorsza na jeden z 365 możliwych sposobów. I to wszystko prawda, i to wszystko faktycznie warto zwiedzić i spróbować. Mimo tego jednak wciąż nie poczuje się, czym jest Portugalia, bo przewodniki, bogate w fakty, nie potrafią pokazać, jak żyje się w Portugalii, skąd w tamtejszych ludziach tyle serdeczności i zadumy, śmiechu i niespodziewanego smutku, nowoczesności i dawności oprawionej w ramy kolorowych twarzy.

Jak opisać Portugalię lub jak pisać o Portugalii, by czytelnik poczuł i zrozumiał, jak wygląda i czym jest życie na krańcu Europy? Dlaczego właśnie tam rodzą się idee wielkich podróży, pragnienie poznania odległych lądów, egzotycznych zakątków i obcych kultur? Wątpliwości takie zapewne towarzyszą podróżnikom, którzy w jakiś sposób chcą podzielić się swoimi wrażeniami i wiedzą na temat danego kraju. Na pewno trafiły też tych, którzy podjęli się próby opisu portugalskiej rzeczywistości, uważanej czasem za bardzo wyjątkową, specyficzną lub, jak chcą niektórzy,



bardzo „klimatyczną”, co jest dość mglistym określeniem zastępującym trudne do ujęcia i scharakteryzowania elementy łączące w sobie fakty z dużą dozą wrażeń i emocji. Czarowi tego miejsca uległo wielu odwiedzających i stałych bywalców, czego dowodem są pozostawione zapiski, osobne szkice, a w szczególności blogi i internetowe przewodniki<sup>1</sup>, stanowiące próbę ujęcia choć fragmentu tamtejszego życia. Niestety wśród natłoku różnych relacji niewiele jest opracowań, które by w trafny sposób charakteryzowały i przybliżały Portugalie Polakom, pokazywały pewne tropy i myśli oddalone od przewodnikowej kalki prowadzącej śladami najważniejszych zabytków. Mało jest zwłaszcza takich, które ze względu na swoje walory poznawcze i badawczą dociekliwość służą budowaniu pomostów między polską i portugalską kulturą, a nie składają się jedynie na subiektywną wizję Portugalii.

Najważniejszym miejscem na portugalskim szlaku opracowań jest niewątpliwie stolica. Jak czytamy w książce Marcina Kydryńskiego:

Chwieje się na krawędzi Europy, jakby sama miała za chwilę, niczym śliska biała foka, spłynąć do oceanu. Co zdumiewa pierwsze, to mocne światło, mocne nawet w lutym. Jasne, pastelowe, różowe i białe domy kleją się do wzgórz, skąpane w przejrzystym powietrzu. W labiryntach wąskich ulic wabią owoce morza i wino w glinianych dzbanach. Pojawia się błogi spokój. Działa czar miejsca na uboczu, zapomnianego przez zdyszana, zatłoczoną Europę<sup>2</sup>.

Czarujące miejsce „na uboczu”, napełnione mocnym światłem i zapomniane przez Europę, to oczywiście Lizbona. „Lizbona! Miasto ogromne, półtoramilionowe. Miasto dziwne. Miasto o wielu obliczach. Inne o każdej porze dnia, inne o każdej porze roku”<sup>3</sup> – pisał jeszcze przed Kydryńskim Franciszek Ziejka. Oglądana z licznych, wysoko usytuowanych punktów widokowych, zwanych po portugalsku *miradouros*<sup>4</sup>, zawsze

---

1 Na przykład *Luzomania*: <http://luzomania.blog.pl/> [dostęp: 1.03.2016] lub też blog-przewodnik Krzysztofa Gieraka: <http://infofizbona.pl/polski-przewodnik-po-lizbonie-i-portugalii/> [dostęp: 1.02.2016].

2 M. KYDRYŃSKI: *Lizbona. Muzyka moich ulic*. Warszawa 2013, s. 25–26.

3 F. ZIEJKA: *Moja Portugalia*. Kraków 2008, s. 155.

4 Nazwa pochodzi od portugalskiego czasownika *mirar*, czyli oglądać, obserwować.

przedstawia nieco inny krajobraz. Położone na siedmiu wzgórzach miasto, jak pisze Kydryński – „chwije się na krawędzi Europy” i daje się poznać za każdym razem inaczej, z odmiennej perspektywy. Albo oszałamia feerią barw, gdy słońce jest już dość nisko, albo zachwyca widokiem czerwonych dachów pokrywających w większości białe domy, albo też ukazuje w całej krasie wstęgę Tagu okalającego miasto i wpływającego do oceanu z widocznym czerwonym przecięciem w postaci mostu 25 de Abril, który do złudzenia przypomina ten z San Francisco. Czasami też tarasy na wzgórzach pozwalają dostrzec dzielnice, place i uliczki, które niełatwo znaleźć i docenić bez tego wyjątkowego oglądu z góry. I tak na przykład z najpopularniejszego wśród turystów i najłatwiej dostępnego Miradouro de Santa Luzia podziwiać można z łatwością Tag i najstarszą dzielnicę – Alfamę, podobnie jak z nie mniej uczęszczanego tarasu Portas do Sol, skąd dodatkowo widać między innymi wieże kościołów Santo Estevão, São Miguel, kopułę Santa Engrácia, czyli Panteonu Narodowego, oraz odpływające z pobliskiej przystani statki. O wiele wyżej położone tarasy Graça i Nossa Senhora do Monte ukazują z kolei uroczy krajobraz południowo-zachodniej części stolicy, z Zamkiem Świętego Jerzego po lewej stronie, ruinami Convento do Carmo, dzielnicami Baixa, Chiado i Bairro Alto oraz nietuzinkowym widokiem na plac Martim Moniz dostrzegalnym z najrzadziej odwiedzanego przez turystów i najwyżej położonego miejsca, czyli Nossa Senhora do Monte. Można też przemieścić się na drugą stronę miasta, a tym samym na inne wzgórze, i wyjść na Miradouro de São Pedro de Alcântara, by zobaczyć wschodnią część Lizbony – oryginalną katedrę Sé, zamek – tym razem ukazujący się niemal na wprost, kościół São Vincente de Fora, wcześniej odwiedzone wzgórze Graça i fragmenty dzielnicy Mouraria, niegdyś zamieszkałej przez Maurów, a dziś przez mieszaninę ludności z różnych części świata.

Bez końca można by wymieniać zmieniające perspektywę miasta *miradouros*. Oficjalnie jest ich kilkanaście, natomiast niezliczone są miejsca, z których można podziwiać wzgórze, dachy, place i mosty tej urokliwej stolicy. Niektóre dostępne są tylko nielicznym, bardziej wtajemniczonym obserwatorom lub miłośnikom Lizbony. Nie ma więc jednego miejsca, które ukazywałoby panoramę portugalskiej stolicy w całości. Obserwujący zawsze skazany jest jedynie na jakiś fragment, wycinek krajobrazu, mniej lub bardziej zmanipulowany charakterystycznym i niespotykanym gdzie indziej światłem. Z trudem zatem daje się złożyć w całość i poznać

to wielokulturowe, wieloperspektywiczne i fragmentaryczne miejsce. Zawsze opisywane z nutą subiektywizmu, raczej emocjonalnie, przeważnie jest tylko wycinkiem – przebogatej historii, krajobrazu, muzyki, kultury w ogóle.

Lizbona, znana wielu z filmu Wima Wendersa *Lisbon Story*, kojarzy się najczęściej ze specyficznym klimatem, podszytym nie do końca zrozumiałym *saudade*, czyli nastrojem smutku, nostalgii, zadumania oraz nieodłącznym *fado*, które najlepiej, zdawałoby się, opisuje portugalską duszę oraz charakter miast i mieszkańców zachodniego krańca Europy. W *fado* spotyka się bowiem historia i codzienność, opowieści z życia portugalskich ulic, uwielbienie dla miasta i jego mieszkańców, znanych z podwórka twarzy i bohaterów codzienności. Nierzadko nawet na ulicznych murach zobaczyć można portrety lub zdjęcia mieszkańców odwiedzanych dzielnic, jak to jest na przykład w przypadku Beco das Farinhas. Przechadzając się po tamtejszej okolicy, wchodząc do kawiarni lub restauracji, rozpoznać można na ścianach kamienic sportretowane przez artystkę, Camillę Watson<sup>5</sup>, twarze. Jednak bez muzyki, a zwłaszcza bez *fado*, ta narracja o portugalskim życiu jest niepełna, niemożliwa do oddania, płytka.

Niezwykły nastrój Lizbony, z muzyką w tle, odtworzył znakomicie Marcin Kydryński w książce *Lizbona. Muzyka moich ulic*. Narracja, utrzymana w konwencji gawędziarskiej, prowadzi czytelnika przez najważniejsze ulice i place Lizbony, poczynając od Alfamy, gdzie przemukać trzeba przez strome *escadinhas*, czyli schodki, albo wędrować po wąskich uliczkach opatrzonych nazwami *travessa* lub *beco*, co oznacza przejście łączące na przykład dwa placiki (*travessa*) lub też małą uliczkę zakończoną zazwyczaj ślepyim zaułkiem (*beco*). Zatrzymując się w lokalnych knajpkach i na *miradouros*, Kydryński opowiada o Lizbonie jak o swoim mieście, nie zatracając przy tym perspektywy przybysza, człowieka z zewnątrz, który dzieli się swymi wrażeniami i spostrzeżeniami z odbiorcą. Opowiada liczne historie związane z luzofońską muzyką, wprowadzając swoich słuchaczy w świat rytmów dawnych kolonii portugalskich, przede wszystkim zaś odległego Cabo Verde, czyli Wysp Zielonego Przylądka, skąd pochodzi jeden z najwybitniejszych luzofońskich głosów – Cesária Évora. Z akompaniamentem oryginalnych zdjęć książka ta zdaje się

---

5 Zob. <http://www.camillawatsonphotography.net/> [dostęp: 20.10.2015].

niejako wpisywać w marzenie filmowca z *Lisbon Story*, który chciał uchwycić prawdziwe lizbońskie życie, niezmałcone subiektywnym wejściem kamery. Kydryński, znany przecież także jako fotograf, ilustruje swoją gawędę obrazami z życia „Białego Miasta”, jak ma w zwyczaju je nazywać. Nieraz są to sceny zupełnie przypadkowe – odpoczywające po zakupach i z wielkimi torbami kobiety, muzyk towarzyszący ludziom gdzieś na *miradouro*, czy po prostu któreś ze *escadinhas* lub ukryte w zakątku *largo*, czyli niewielki plac. Opowieści o „Białym Mieście” towarzyszą muzyczne retrospekcje i liczne dygresje mniej lub bardziej osobiste, przydające jednak całości urokliwego charakteru, jakże dobrze korelującego z atmosferą w małych *tascas* – miniaturowych lokalnych restauracjach obsługiwanych przeważnie przez starszych Portugalczyków. W „taszce” życie toczy się powoli, gdyż posiłki należy jeść niespiesznie, w dobrym towarzystwie i przy znakomitym portugalskim winie, tocząc zwyczajne rozmowy lub opowiadając historie o dawnych czasach Portugalii lub po prostu o ludziach z sąsiedztwa.

*Lizbona. Muzyka moich ulic* to jeden z wariantów spojrzenia na Lizbonę, jedna z perspektyw – muzyczno-fotograficzna, a zarazem ściśle powiązana z codziennym, zmysłowym portugalskim życiem. Jak pisze o swojej książce autor:

To, spośród nieograniczonej liczby, moja wersja historii jednego miejsca na ziemi. Zaledwie chwila jego istnienia: siedemset dni twarzy, smaków, zapachów, dźwięków, nastrojów. Ciekawe, że jeśli dokładnie w tych samych dniach próbowałby portretować Lizbonę ktokolwiek inny, powstałaby całkowicie odmienna książeczka<sup>6</sup>.

Trudno wyobrazić sobie doskonałą syntezę obrazu, światła, muzyki zawartą w ciekawej narracji o Lizbonie i zawierającą trafną charakterystykę miejsc i ludzi. Nienachalna estetyka Portugalii, jej architektura, topografia i, co chyba najważniejsze, położenie geograficzne powodują, że kraj ten nie podlega łatwej charakterystyce i nie daje się streścić w żadnych opisach i opracowaniach. Jeden z najwybitniejszych poetów portugalskich pierwszej połowy XX wieku, Fernando Pessoa, znany szeroko także turystom, gdyż niemal na każdym kroku spotkać można jego

---

6 M. KYDRYŃSKI: *Lizbona...*, s. 21–22.

portrety, kartki z podobizną i książki – podjął się niełatwego zadania oprowadzenia przyjezdnych po lizbońskich ulicach. Jego książeczka-przewodnik, dedykowana głównie obcokrajowcom, napisana pierwotnie po angielsku i zatytułowana *Co turysta powinien zobaczyć w Lizbonie*, jest swoistym spacerem po mieście prowadzącym po najważniejszych ulicach i zabytkach stolicy. Wbrew narzucającym się wyobrażeniom nie jest to opis poetycki, lecz dość sucho napisane *vademecum*, niepozbawione jednak wyczuwalnego zachwyty nad miastem. Pessoa prowadzi turystę głównymi szlakami, jakby oprowadzał wycieczkę, po kolei opisuje budynki, place i kościoły, wyszczególnia „warte uwagi” obiekty, podkreśla ich kulturową i historyczną rolę i na tym poprzestaje. Ta turystyczna wyliczanka, sporządzona przecież przez znakomitą portugalską postać, w żaden sposób nie daje się porównać do polskich szkiców i opowieści naznaczonych wielkim piętnem subiektywizmu i nieco emocjonalnych rysów. Oprócz przywołanej już książki Kydryńskiego niewiele jest satysfakcjonujących opracowań traktujących o Lizbonie, Portugalii i jej kulturowym obszarze, co ciekawe, w wielu momentach krzyżującym się z polską historią i kulturą. Z nielicznych dostępnych czytelnikom pozycji, należy wyróżnić kilka, które w znaczący sposób przyczyniają się do propagowania portugalskiej kultury i wiedzy na temat tego, dziś niewielkiego, obszaru Europy oraz jego związków z Polską.

Nie do przecenienia w tej sferze są prace Marii Danilewicz-Zielińskiej, dotyczące związków polsko-portugalskich na polu historycznym i literackim. Badaczka, dzięki zbiorom swojego męża Adama Zielińskiego, a także pod wpływem jego zainteresowań, dociekliwie przez wiele lat żyła w Portugalii żmudnie poszukiwała poloników, czyli śladów polskich w portugalskiej kulturze i historii. Przeszukując antykwariaty, napotkała na wiele tropów i wątków, które zebrała ostatecznie w *Polonica portugalskie* i przygotowała do wydania. Opracowanie drobniawczo pokazuje wielką różnorodność śladów obecności Polaków w Portugalii oraz często zapomniane już zdarzenia i postacie splatające ze sobą te dwa odległe od siebie kraje. Pierwotnie swoje studia polsko-portugalskie autorka rozpowszechniała w pojedynczych szkicach oraz w cyklu gawęd wygłoszonych w Radiu Wolna Europa<sup>7</sup>. Nie doczekała jednak publikacji

---

7 Por. P. KĄDZIELA: *Przedmowa*. W: M. DANILEWICZ-ZIELIŃSKA: *Polonica portugalskie*. Warszawa 2005, s. 11.

książkowej poloniców, gdyż całość ukazała się dopiero dwa lata po jej śmierci, w 2005 roku.

Danilewicz-Zielińska w niewielkich objętościowo rozdziałach dotyczy kwestii dziś zapomnianych i słabo obecnych w naszej kulturowej świadomości. Przykładowo, odwiedzający wieżę Torre de Belém w Lizbonie polscy turyści rzadko zdają sobie sprawę, że to zabytek, w którym w 1833 roku został osadzony generał Józef Bem. Przez jakiś czas przebywał on w Lizbonie, próbując stworzyć Legię Polską w Portugalii. Miała ona walczyć po stronie Dom Pedra, prawowitego następcy portugalskiego tronu, który został wyeliminowany przez swego młodszego brata. Dom Pedro, przebywający w Brazylii, wołał jednak przekazać koronę swojej córce Donie Marii II, a z kolei jej dobra mieli bronić ochotnicy pozyskiwani z różnych krajów, w tym Polacy. Bem zapalony do działania werbował emigrantów głównie z Francji. Jednakże jego raptowne i nieprzemyślane działania spotkały się z wieloma protestami i ostatecznie poniósł klęskę, kończąc jako zakładnik słynnej dziś wieży, jednego z najpiękniejszych zabytków Lizbony<sup>8</sup>. Opisuje ją Ziejka, wspominając właśnie ową przygodę polskiego generała:

„Koronkowa” obróbka kamienia w Belém i w stojącym obok Mosteiro Jerónimos to prawdziwe чудо sztuki w stylu manuelińskim. W stylu, który wcale nie imponuje ogromem, ale który przyciąga swym wewnętrznym urokiem, ludzkim obliczem. W końcu ów zimny kamień w budowlach manuelińskich przestaje być zimnym. Staje się bliskim, ładnym, ciepłym. Czy tak czuł to także gen. Bem, gdy w 1833 roku został tutaj uwięziony przez swoją protektorkę D. Marię II?<sup>9</sup>

Badaczka łączy z postacią Bema także kilka innych miejsc:

Lizbona [...] roi się od budynków i pomników, wiążących się z działalnością Bema. Ilekroć z promu na Tagu ogarniam wzrokiem panoramę

---

8 M. DANILEWICZ-ZIELIŃSKA opisuje dokładnie historię powołania Legii Polskiej przez Bema, okoliczności niepowodzenia przedsięwzięcia oraz osadzenie generała w więzieniu w dwóch rozdziałach: *Nieudana impreza portugalska generała Józefa Bema z roku 1833 i Ostatni lizboński adres generała Bema: więzienie w Belém* (zob. *Polonica...*, s. 41–50).

9 F. ZIEJKA: *Moja Portugalia...*, s. 64.

Lizbony, rzuca mi się w oczy wieża Torre de Belém [...]. Gdy staroświeckim tramwajem wyjeżdżam z Cais do Sodré do antykwariatów w Bairro Alto na stromej Rua Alecrim, mijam dom, w którym mieszkał najdłużej po kilku zmianach adresów na starych uliczkach w dzielnicy Bairro Alto. Wspomnienie Bema wywołuje też widok pomnika markiza Saldanha, ulic ochrzczonych nazwiskami Portugalczyków, z którymi pertraktował, którzy obiecywali mu pomoc – a których później, aktualnym jeszcze wówczas w pełni zwyczajem wyzywał na pojedynek<sup>10</sup>.

Historia generała Bema to jeden z najsłynniejszych poloników w Portugalii<sup>11</sup>, niekiedy wspominany przez przewodniki. Rzadziej natomiast mówi się o echach powstania listopadowego oraz styczniowego i solidarności portugalskich studentów z Polakami lub też o żywych, pozytywnych reakcjach Portugalczyków na wybór papieża Polaka, co zresztą do dziś wspominają oni z wielkim sentymentem, gdy tylko spotykają naszych rodaków. Postać papieża stanowi nić cichego porozumienia i skłania do porównań oba narody, uważane wciąż za bardzo katolickie i przywiązane do tradycji religijnej. Sensację, jaką był wybór Karola Wojtyły na papieża, opisywało w swoim czasie wiele portugalskich gazet i, jak przyznaje Danilewicz-Zielińska, nie była to jednodniowa rewelacja, gdyż wiadomości o wyborze nie schodziły z prasowych szpałt przez długi czas, a nagłówki miały głosić między innymi: „Nowy papież jest Polakiem”; „Kardynał polski łamie czterowieczną tradycję”; „Zdziwienie i zadowolenie biskupów portugalskich”<sup>12</sup>. Pojawiło się też wiele pozytywnych komentarzy biskupów portugalskich, papieskich zdjęć i relacji z wyboru. Żywe zainteresowanie wzbudziła także pielgrzymka Jana Pawła II do Fatimy i dwóch innych sanktuariów Vila Viçosa oraz Sameiro w 1982 roku, wizyta w Coimbrze i w Porto, a potem długotrwałe echa tych portugalskich odwiedzin. Polski papież przetarł tym samym drogę różnego typu nawiązaniom kulturowo-religijnym przywołanym w *Polonicach portugalskich* w kilku osobnych rozdziałach<sup>13</sup>.

---

10 M. DANILEWICZ-ZIELIŃSKA: *Polonica...*, s. 41–42.

11 Na temat misji Bema i formowania polskiego legionu w Portugalii pisze szeroko Elżbieta MILEWSKA w książce *Związki kulturalne i literackie polsko-portugalskie w XVI–XIX wieku*. Warszawa 1991, s. 43–45.

12 Zob. M. DANILEWICZ-ZIELIŃSKA: *Polonica...*, s. 170.

13 Zob. ibidem, s. 147–159, 170–174.

Szczególnie istotne i mało znane okazują się być nawiązania literackie, które Danilewicz-Zielińska skrupulatnie odnotowuje i wskazuje nawet najdrobniejsze portugalskie odłamki, znajdujące swoje miejsce w polskiej literaturze. O jednym z nich traktuje rozdział *Słowacki i echa lektury „Luzjad” Camõesa w jego twórczości*. Sprawa dotyczy zaledwie kilku strof poematu *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu* i postaci Adamastora, jednego z mitologicznych gigantów, którą Camões w charakterystyczny sposób opisał w *Luzjadach*, przydając mu cechy potwora zamienionego przez Tetydę, matkę Achillesa, w chropowatą skałę. Tak też mieli go uwiecznić rzeźbiarze i malarze „jako urwisko o zarysach brodatego starca, obrośnięte gęstwiną skłębionych zarośli”<sup>14</sup>. W ten sposób, zdaniem autorki, zapamiętał go też Słowacki z lektury *Luzjad* i wyzyskał w swoim poemacie<sup>15</sup>.

Ze Słowackim wiążą się też dwa inne teksty Poloniców: *Konfrontacja dramatu Calderona z historią* oraz *Księżę Niezłomny – jako zakładnik*. W obu autorka skrupulatnie analizuje postać głównego bohatera, rekonstruuje jego prawdziwą historię oraz pochodzenie, konfrontuje fakty historyczne z portugalskich kronik z tymi przedstawionymi przez Calderona i dochodzi do wniosku, że mimo dobrej znajomości źródeł przez autora wprowadził on do swojego tekstu wiele nieścisłości. Jej zdaniem konfrontacja prawdy historycznej z dramatem wypada niekorzystnie dla dramaturga, gdyż dzieje postaci historycznej były w rzeczywistości bardziej tragiczne niż w utworze. Badaczka pisze:

Jest to tym dziwniejsze, że źródłem, z którego czerpał autor, były dwie kroniki portugalskie, a mianowicie: kronika panowania króla Dom Duarte (Edwarda) brata autentycznego Księcia Niezłomnego Fernanda, spisana przez sekretarza i towarzysza niedoli Księcia – João Alvaresa na zlecenie brata Księcia – Infanta Dom Henrique, który do historii przeszedł jako Henryk Żeglarz [...] <sup>16</sup>.

Ciekawym odkryciem, również związanym z twórczością Słowackiego, jest broszura pozyskana przez Danilewicz-Zielińską w liz-

---

14 Ibidem, s. 73.

15 Zob. ibidem, s. 71–75.

16 Ibidem, s. 81.



bońskim antykwariacie, zatytułowana *O Conde Benyowsky em Macau* (Hrabia Beniowski w Macau), napisana przez Portugalczyka, ojca Manuela Teixeira i wydana w 1966 roku<sup>17</sup>. Dziś Macau stanowi odrębny chiński region administracyjny z nadal obowiązującym urzędowym językiem portugalskim. Jednak do 1999 roku była to kolonia portugalska – pierwsza i najdłużej funkcjonująca kolonia europejska na terenie Chin. Przypuszczalnie broszura nigdy nie dotarła do Polski, a wedle autorki potwierdza i uzupełnia znane już wcześniej dane o pobycie Beniowskiego w portugalskiej kolonii i jest jednym z ogniw rehabilitacji bohatera poematu Słowackiego, gdyż uwiarygadnia jego wspomnienia i relacje<sup>18</sup>.

Prócz wielu podobnych uściśleń, konfrontacji oraz odniesień do polskich i portugalskich pisarzy, którzy w jakiś sposób wpisują się w polsko-portugalską korespondencję literacką (autorka opisuje je chociażby w tak zatytułowanych rozdziałach: *Sienkiewicz w Portugalii*, Władysław Mickiewicz w oczach pisarza portugalskiego, *Portugalski romans Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*), Danilewicz-Zielińska uświadamia polskiemu czytelnikowi istnienie kilku interesujących tekstów, takich jak chociażby wiersz o Emilii Plater, którego autorem był portugalski intelektualista i filozof José Maria da Cunha Seixas czy listy Adolfa Pawińskiego pod tytułem *Portugalia*, wydane w 1881 roku<sup>19</sup>. Jednak nadrzędną wartością całego zbioru *Poloniców portugalskich* jest nade wszystko zebranie w jednym tomie wielu rozproszonych szczegółów prowadzących do zbliżenia Polski i Portugalii. Okazuje się, że w historycznoliterackim porządku obu krajów i narodów istnieją różnorodne wspólne elementy, dzięki którym łatwiej oswoić nam państwo leżące na zachodnim krańcu Europy.

Obecnie przy Ambasadzie RP w Lizbonie funkcjonuje biblioteka zbiorów polskojęzycznych imienia Marii Danilewicz-Zielińskiej i Adama Zielińskiego, która upamiętnia i przedłuża niejako działalność autorki oraz jej męża. Badania obydwójga stały się zaczynem kolejnych prac z zakresu polskiej i portugalskiej kultury, czego owocem jest między innymi ogromnie wartościowa książka Elżbiety Milewskiej *Związki kulturalne*

---

17 Zob. ibidem, s. 36.

18 Zob. ibidem, s. 40.

19 O listach Adolfa Pawińskiego zob. rozdział *Polak w podróży*. Adolfa Pawińskiego opisy Portugalii.

*i literackie polsko-portugalskie w XVI–XIX wieku* z 1991 roku<sup>20</sup>. Autorka zebrała i uzupełniła niezbyt liczne dotychczasowe źródła z zakresu polsko-portugalskich badań, przedstawiła recepcję polskiej i portugalskiej literatury w obu krajach oraz liczne związki kulturalne, społeczne i historyczne od XVI do XIX wieku. Obok *Poloniców portugalskich*, wydanych, jak już zostało wspomniane, dopiero w 2005 roku, jest to jedno z bardziej wyczerpujących opracowań odnoszących się do polsko-portugalskich stosunków.

Śladami portugalskimi podążyła także inna badaczka i podróżniczka – Renata Gorczyńska. Poszukując ciekawych lektur, reportaży, literackich opracowań skoncentrowanych wokół Portugalii, na pewno należy zastrzymać się przy jej zbiorze *Szkice portugalskie*<sup>21</sup>. Wpisujące się raczej w gatunek zapisków z podróży, niewielkie objętościowo prace, określane też jako szkice-reportaże, dają subiektywny obraz Portugalii, widziany oczami podróżującego *ja* niekryjącego swoich poglądów i opinii na temat spotykanych miejsc czy ludzi. Niemniej cenne stają się w nich przywoływane przez autorkę fakty związane z historią Portugalii, do czego okazją stają się odwiedzane miasta, oglądane zabytki czy po prostu zasłyszane opowieści, będące zachętą do bardziej wnikliwych poszukiwań, a owocujące następnie ciekawymi wzmiankami i dygresjami, częściej już o charakterze faktów niż wrażeń. Stąd wielki walor poznawczy tej lektury, która stanowi interesujące dopełnienie przewodnikowych opisów, przydając turystycznej suchości trochę humoru, ciekawych doświadczeń i kulturowych doznań.

Podróż po Portugalii, wędrówka po jej stosunkowo niewielkim obszarze zamieszkałym przez dziesięć milionów w większości życzliwych i spokojnych ludzi, jest wartościową lekcją kultury, z której, prócz Gorczyńskiej, korzysta także pierwszy polski lektor w Lizbonie – Franciszek Ziejka. Swoją niespełna roczną portugalską przygodę ujął w formę osobistej relacji, która do dziś stanowi rozległe źródło wiedzy na temat historii, literatury i sztuki Portugalii, jej powiązań z Polską oraz ciekawostek ubranych w postać legend i lokalnych zwyczajów.

---

20 E. MILEWSKA: *Związki kulturalne i literackie...* Rzecz jasna Milewska nie miała dostępu do zbioru Danilewicz-Zielińskiej *Polonica portugalskie*, lecz korzystała z jej badań oraz rozproszonych prac wydawanych w periodykach.

21 R. GORCZYŃSKA: *Szkice portugalskie*. Warszawa 2014.

## *Moja Portugalia, czyli Franciszek Ziejka w Lizbonie*

Franciszek Ziejka przyjechał do Portugalii w 1979 roku w celu stworzenia na Uniwersytecie w Lizbonie pierwszego lektoratu języka polskiego. Jego pobyt zaowocował nie tylko utworzeniem istniejącego do dziś kursu języka polskiego dla obcokrajowców, głównie Portugalczyków, ale także szczegółowymi zapiskami z pobytu oraz szkicami literackimi. Autor zgromadził je w tomie zatytułowanym *Moja Portugalia*<sup>22</sup> i pomieścił w *Tryptyku Europejskim*, na który składają się także *Mój Paryż* i *Moja Prowansja*. Wyjazd do Portugalii nie był bowiem pierwszym doświadczeniem naukowo-podróżniczym Ziejki. Na początku lat 70. wyjechał na lektorat języka polskiego do Francji, gdzie pracował przez siedem semestrów i zdobywał doświadczenia dydaktyczne. Rozpoczął tym samym tworzenie *Tryptyku*, w skład którego weszły później także właśnie prace portugalskie.

Rzecz na temat Portugalii złożona jest z czterech części. Pierwsza z nich, *Mój dzienniczek portugalski (15 października 1979–19 stycznia 1980)*<sup>23</sup>, to zapisy zakładającego lektorat nauczyciela, wówczas jeszcze doktora, a później profesora i rektora Uniwersytetu Jagiellońskiego. W *Przedmowie* z 2008 roku autor opisuje okoliczności swojego wyjazdu, jasno naznaczając sobie cele, którymi, oprócz wyznaczonego mu przez ministerstwo zadania założenia lektoratu, były przyswojenie języka portugalskiego, poznanie kraju oraz podjęcie badań nad stosunkami polsko-portugalskimi w kontekście literacko-kulturowym<sup>24</sup>. Założenia swoje oczywiście zrealizował, a przebieg i efekty swojej pracy po części zawarł i zrelacjonował w opisywanym tomie. Osobista część o charakterze dziennika, zasugerowana zresztą Ziejce przez Wacława Kubackiego<sup>25</sup>, pokazuje nie tyle pierwsze wrażenia Polaka, który odwiedza odległy kraj, nie zna języka, obyczajów i ludzi, ile pewną niezmienną Portugalię, szczególnie Lizbonę, która dziś, tak samo jak na przełomie lat 70. i 80., daje się poznać jako miasto-zabytek z wieloma charakterystycznymi budowlami i oszałamiającymi widokami, niekiedy jako miasto-ruina

---

22 W dalszej części rozdziału cytaty pochodzące z tego opracowania będą opatrzone numerami stron podanymi w nawiasie.

23 W dalszych częściach tekstu będę posługiwać się określeniem *Dzienniczek*.

24 Zob. F. ZIEJKA: *Moja Portugalia*..., s. 9.

25 Zob. *ibidem*.

z odpychającymi zakamarkami i wciąż widoczną, zasmucającą biedą, a czasem zaś jako miasto-historia, które przypomina o dawnej świetności Portugalii, jej potęgze, zamorskich wyprawach i podbojach. Autor *Dzienniczka* niejednokrotnie daje wyraz tej dwoistości i widocznym w mieście kontrastom:

Nagle zobaczyłem potężny barokowy kościół. To – jak się z mapy okazało – kościół św. Ignacego. Zamknięty. Ale widać, że jeden z wielu świadków niegdysiejszej chwały – stoi dziś jeśli nie w ruinie, to w cichym zapomnieniu (s. 29).

Polskiego lektora zaskakuje wielkość miasta, jego zróżnicowanie, topografia, ale także, jak pisze, jego folklor – na przykład gromady psów, które włóczą się swobodnie po ulicach<sup>26</sup>.

Z pierwszych wrażeń autora przebija pewien dystans i powściągliwość w zachwytach, co jest zrozumiałe, zważywszy na stałe odwoływanie się do własnego kraju i tęsknoty za rodziną. W takim kontekście przybysz zawsze jest zdolny do idealizowania opuszczonego przez siebie rodzinnego miejsca, a biorąc pod uwagę dość trudne warunki, w których przyszło żyć pierwszemu polskiemu lektorowi w Lizbonie, nie dziwi zupełnie brak entuzjazmu charakterystycznego dla dzisiejszych turystów przyjeżdżających zaledwie na kilka dni, by odpocząć i pospacerować po mieście. Wyraźnie widać, że autora pasjonują bardziej odkrycia literackie i naukowe od turystycznych. Jest ciekaw Lizbony, ale chętniej spędza długie godziny w bibliotekach, a gdy nadchodzi niedziela, z lekką goryczą oddaje się zwiedzaniu:

Przez pięć godzin włóczyłem się po mieście. Zrobiłem trochę zdjęć („doshedłem” do pomnika ofiar I wojny!). Zwiedziłem kilka kościołów. Smutne

---

26 „Uderza mnie wielkość miasta, różnice poziomów, na których jest zbudowane, ale i swoisty jego folklor: gromady psów włóczących się po ulicach. Centrum Lizbony zbudowane zostało przez markiza Pombala w drugiej połowie XVIII wieku (po tragicznym trzęsieniu ziemi w dniu 1 listopada 1755 r.). Wyznaczają je szerokie arterie-ulice oraz pomniki: Pedra IV, João II oraz markiza Pombala. Myślę, że każdemu musi zaimponować rozmach Nowego Miasta. Znakomicie zostały rozwiązane problemy komunikacji. Mimo to nadal tworzą się na ulicach wielkie korki” (s. 15).

i swoiste zarazem to pomniki niegdyśszej potęgi. Na zewnątrz – niczym nie różnią się od klasycznych domów. Wewnątrz – wręcz kapią od złota. Barok tutejszy robi przygnębiające wrażenie. Wyraźnie odbiega od naszego, nasz dużo lżejszy. Byłem w kościele-muzeum Trynidade. To pierwszy kościół jezuicki w Portugalii (wybudowany w 1596). Zdaje się być kwintesencją jezuityzmu: marmury, alabastry, złoto, srebro... Relikwie świętych, święci jezuicy w ołtarzu głównym. A przy tym jakaś oschłość, ziąb. To nie jest kościół do modlitwy. To jest miejsce wystawy potęgi i mocy zakonu (s. 25).

Po wyjściu z Panteonu błędę po nadbrzeżnej dzielnicy. Docieram do katedry. Wreszcie świątynia przypominająca Europę. Wchodzę. Jakiś gotyk południowy, z elementami stylu orientального. Cisza, mrok. Mury. Krzyżowe sklepienia. Jest i jeden witraż (bodaj pierwszy, jaki zauważyłem w kościołach Lizbony!). Odpoczywam. Nabieram sił. A jednak ludzie ci zbudowali kiedyś coś pięknego! Powoli wracam do śródmieścia (s. 30).

Mimo osobistego tonu podyktowanego wybraną przez Ziejkę formą, część ta pozwala na dostrzeżenie wielu detali, często słabo widocznych dla kogoś, kto przebywał w tym mieście i kraju jedynie przez krótki czas. Wiele tutaj realiów codziennego życia – funkcjonowanie uniwersytetu, bibliotek, ambasady oraz różnorodnych relacji międzyludzkich. Widać tu także konfrontację z obcą kulturą; przyjazd do oddalonego o ponad trzy tysiące kilometrów od Polski kraju wiąże się oczywiście z pewnym zadziwieniem, zaskoczeniem, ale także i z idealizacją tego, co swoje, polskie:

Dziś „zaliczyłem” Torre Belém i Museu de Arte Popular. To drugie niezbyt pasjonujące. Raczej ubogie. Nie można go w ogóle porównywać z naszym krakowskim Muzeum Etnograficznym. Trudno wydawać sądy, ale wydaje mi się, że kultura tego ludu jest bardzo prymitywna (s. 63–64).

Konfrontacja ta pozwala jednak wyłuskać z portugalskiego świata liczne drobiazgi i ciekawostki, dla Portugalczyków pewnie zupełnie normalne, a dla nas bardzo osobliwe. Zwraca uwagę chociażby opis cmentarza i obchody dnia Wszystkich Świętych różniące się od naszych przede wszystkim zachowaniem ludzi, co w najwyższym stopniu zdumiało pierwszego lektora:

Długo nie mogłem ochłonąć z przerażenia. Boże, to jest cmentarz?! Uliczki białych kapliczek. Zza bramy każdej z nich widnieje stos przykrytych kapami trumien. Przychodzą krewni – robią porządki! Czyszczą owe kapy, zamiatają, dają kwiaty... W dalszych partiach cmentarza – groby z lat ostatnich – ziemne. Numery, numery, numery... Tu i ówdzie kwiaty. Wszędzie zapadające się dziury – to ziemia zabiera swoją daninę. Wreszcie trzecie miejsce: ogromne aleje murów. Wielopiętrowych. W murach tych małe dziury, zamykane na klucz. A w tych wnękach – prochy zmarłych w urnach. Tysiące tych ściennych grobów. Ale największe wrażenie zrobiły na mnie nawet nie owe uliczne kaplice i ścienne groby, ile... ludzie. Zachowują się na cmentarzu jak na placu targowym. Głośno rozmawiają, śmieją się, palą papierosy. Przekupnie chodzą po alejach i sprzedają świece (s. 28).

Katolicka Portugalia różni się zdecydowanie od katolickiej Polski. Portugalczykom brak nabożnej powagi, nie tylko na cmentarzach, ale i w kościołach. Podobnie jak Włosi gromadzą się na nabożeństwach nie w ciszy i skupieniu, ale w gwarze powitań i pozdrowień, ściskając i całując swoich najbliższych. Ich przywiązanie do tradycji katolickiej przejawia się nie w niedzielnych wyjściach na msze święte oraz w celebracji świąt bardziej z zasady i tradycji niż pobożności, ale raczej w bogatym nazewnictwie odwołującym się do imion świętych i błogosławionych. Czasem sprawia to wrażenie przesytu religijnością. Polskiego turystę na pewno zadziwi bank imienia Spirito Santo czy imię żeńskie Maria de Jesus noszone przez współczesne kobiety. Ziejka zauważa jednak coś, co i dzisiaj może odrobinę zadziwić bardziej gorliwych – dni świąteczne zupełnie się nie wyróżniają od pozostałych; sklepy są otwarte nawet w Wielkanoc, a opisywany w *Dzienniczku* dzień Wszystkich Świętych na jakiś czas wypadł z portugalskiego kalendarza dni wolnych. Autor już wtedy nie mógł wyjść z zadziwienia, co ostatecznie skwitował westchnieniem obwiniającym o ten stan rzeczy matkę historię: „Po prostu normalny dzień. Dla nich tak. Ale dla mnie? To dzień święty! Dzień pamięci... Jak wiele nas różni. Historio – Matko coś uczyniła z nami, Europejczykami?!” (s. 30).

Podobnego typu refleksja towarzyszy autorowi w czasie „włóczęgi” po mieście. Po raz kolejny odkrywa wtedy mało obyczajne oblicze Lizbony:

Kraj tradycyjnie katolicki okazuje się krajem dosyć płytkim. Wraz ze zmianami politycznymi nadeszły zmiany obyczajowe. Na każdej niemal uliczce znajdują się stoiska z kolorowymi czasopismami porno. Wszędzie książki w krzyżującej porno oprawie. Byłem dziś w wielu bocznych uliczkach Avenidy da Liberdade. Okazuje się, że w kilkunastu kinach grają wyłącznie porno filmy. Fotosy à la Pigalle. Pomijam już sprawę obecności na tych uliczkach przedstawicielek najstarszego zawodu świata. Te kobiety wystają wszędzie, na większości ulic. Z zasady są brzydkie, źle ubrane, chyba brudne. Ale na szczęście nie atakują przechodniów. Natomiast porno atakuje. To przejaw zachłyśnięcia się wolnością, odkrycia nowych możliwości. Dziwne to, ale nie przystaje mi do naszej kultury. Nawet we Francji, przewodnicze w tej dziedzinie, jest inaczej (przynajmniej było inaczej sześć lat temu). [...] Znamienne, że mimo poszukiwań nie znalazłem natomiast żadnego czasopisma literackiego [...]. Przykre to, ale świadczy chyba o niezbyt głęboko zapuszczonych korzeniach tej kultury. Potwierdza to zresztą sposób spożywania posiłków w barach (jakże drażnią mnie owe resztki rzucane pod nogi!) (s. 38).

Taki obraz miasta rzadko spotyka się w portugalskich opracowaniach. Tym bardziej cenne są zapiski Ziejki, który bez wahania wskazuje na lizbońskie słabości, nie zatrzymując się jedynie na różnicach w architekturze, klimacie czy kuchni. W przewodnikach zwykle odnotowywane są uwagi na temat katolicyzmu Portugalii i jej konserwatywnego społeczeństwa, co tylko częściowo odzwierciedla rzeczywistość. O ile faktycznie można mówić o pewnym tradycjonalizmie i konserwatyzmie w pojmowaniu ról społecznych, to nie da się jednoznacznie orzec, że jest to kraj o *stricte* katolickim życiu i obyczajowości. Katolicyzm kulturowy, obecny przede wszystkim w przestrzeni publicznej, sprowadza się nierzadko do obrzędów mających niewiele wspólnego z kościelnymi. Przykładem tego są choćby czerwcowe wielkie lizbońskie obchody Dnia św. Antoniego, które trwają w zasadzie cały miesiąc. Na cześć patrona miasta, czyli św. Antoniego z Padwy, który urodził się w Lizbonie, a ku niezadowoleniu Portugalczyków nazywany jest Padewskim, cała stolica urządza uliczny festiwal tańca, muzyki i grillowanej sardynki. Kulminacją święta jest 12 czerwca, kiedy to ulice zostają zamknięte i oddane we władanie uroczystym kolorowym marszom, paradom, koncertom i hucznej, niekończącej się zabawie. W pewnym sensie jest to odpowied-

nik brazylijskiego karnawału, choć w nieco skromniejszym wydaniu. Jest to święto lizbończyków, którzy wystawiają przed swoje domy stoliki i grille, by świętować wspólnie z przechodniami, sprzedając porcje sardynek, *bifany* (czyli kawałka wieprzowiny w bułce) lub innych ulicznych przysmaków. Co ciekawe, patron imprezy, czyli św. Antoni, rzeczywiście jest wtedy obecny w postaci figurek na sklepowych wystawach i straganach, ustawionych na tzw. tronach. Ze świętem tym wiąże się wiele zwyczajów, jak chociażby zakup rośliny zwanej *manjerico* (bazylia), która wydaje intensywny aromat i ma przynieść szczęście lub jakąś mądrość zapisaną na ukrytej między listkami sentencji, a przede wszystkim stłumić zapach grillowanych sardynek. Uliczna miesięczna fiesta jest swoistym połączeniem święta kościelnego ze świeckimi zabawami i lokalnym folklorem. Odpowiednikiem tej imprezy w Porto są obchody Dnia św. Jana, gdzie panują odmienne zwyczaje i lokalne zabawy, jak na przykład zwyczaj okładania się po głowach plastikowymi lub gumowymi młotkami.

Ziejka co prawda tych lokalnych świąt nie opisuje, gdyż w czerwcu myślał już o powrocie do Polski, niemniej jest to jeden z ciekawszych przykładów południowego sposobu świętowania i portugalskiej natury. Wbrew powszechnym opiniom, mówiącym, że Portugalczycy są narodem lekko przynębionym z powodu dziwnego, niedostępnego innym odczucia melancholii lub smutku zwanego *saudade*, właściwego jedynie społeczności żyjącej na krańcu Europy, jest to naród kochający zabawę, a nade wszystko wspólne biesiadowanie i ucztowanie.

Nietrudno zauważyć, że w pierwszej części swojej książki autor więcej stron i uwagi poświęcił refleksjom na temat swojego osobistego funkcjonowania w nowej przestrzeni niż samej stolicy. Na pewno przyczyniły się do tego trudności ze znalezieniem odpowiedniego mieszkania, kłopoty administracyjne, językowe i sprawy uniwersyteckie. Nie dziwi zatem skupienie w pierwszych tygodniach na wydatkach, zakupach i codziennych drobiazgach, co obrazuje chociażby jeden z fragmentów:

W południe wychodzę, bo Gospodynię ciekawi, co będę jadł na obiad. Robię zakupy: 20 dkg szynki, 25 dkg sera, tyleż masła, 2 kg jabłek, 1 kg gruszek (owoce najtańsze w porcie!) – wszystko za około 250 escudów. Przy okazji usiłuję naprawić torbę (odpadł zamek: proszę przypadkowego rzemieślnika o pomoc – pomógł). Od trzeciej do piątej w domu. Pracuję



z podręcznikiem języka portugalskiego. O piątej wychodzę, bo Gospodyni sprząta w mieszkaniu (s. 18).

Dokładne opisy codzienności pozwalają na konfrontację „tamtejszej” Portugalii z późniejszymi wrażeniami podróżników i kolejnych lektorów, niejako spadkobierców lektoratu. Czasami wydawać by się mogło, że od czasów Ziejki niewiele się w tym kraju zmieniło (nie wyłączając strajków portugalskich linii lotniczych TAP), a i wrażenia uniwersyteckie nie różnią się specjalnie od tych pierwszych. Na pewno badacz przetarł pewien ważny szlak poznawczy – nie tylko wiernie opisał w swoim dzienniku codzienność, ale też przyczynił się do kulturowo-literackiego odkrycia Portugalii dla Polaków. W *Przedmowie* o swoim *Dzienniczku* pisze tak:

Pamiętnik ten obrazuje wiernie bieg mojego życia w roku akademickim 1979/1980. Sądzę jednak zarazem, że jest on swoistym przyczynkiem do dziejów „odkrywania” Europy (s. 10).

Perspektywa literaturoznawcy i badacza kultury ma tu niebagatelne znaczenie, ponieważ pozwala wypełnić pewną lukę w spojrzeniu na Portugalie, oswoić nieznaną w naszym kręgu zwyczaję i wskazać w nim bliskie nam pierwiastki, nieraz związane ściśle z polską historią i literaturą, co czyni także Danilewicz-Zielińska w *Polonicach*.

W miarę upływu opisywanych w *Dzienniczku* dni, zaczyna rosnąć entuzjazm piszącego w stosunku do Lizbony. Prywatne i służbowe sprawy przybierają lepszy obrót, a autor, coraz sprawniej mówiący po portugalsku, wyraźnie już się zadowolił w nowej przestrzeni. Przychylniej i z większą atencją przygląda się więc zabytkom, a te na pewno warte są uwagi każdego przyjeźdnego. Szczególny entuzjazm wzbudza oczywiście klasztor Hieronimitów wzniesiony w stylu manuelińskim, któremu nikt nie śmiałby odmówić urody. Ta architektoniczna perła zachwyciła także polskiego lektora – tym razem bez cienia dezaprobaty poddaje się jej urokowi:

Najpierw byłem w klasztorze hieronimitów (Jerónimos). To prawdziwe чудо z przełomu XV–XVI w. Tzw. gotyk flamboyant, styl manueliński. Rzeczywiście, jest to arcydzieło. Portal! Boże, to się w głowie nie mieści. Co za precyzja w obróbce kamienia, jakie klejnoty! Wewnątrz kapitalne

krużganki – patio. W kościele dwa sarkofagi – grobowce – Camõesa i Vasco da Gamy. A jednak leżą tutaj, nie w Panteonie! W ogóle trzeba będzie wreszcie zabrać się za porządne studia nad epoką Manuela! Ten styl urzeka (s. 42–43).

19 stycznia 1979 roku to ostatni dzień opisywany przez Ziejkę w *Dzienniczku*. Część druga, *Z moich podróży po Portugalii* (wcześniej wydana w 1983 roku jako *Moje spotkania z Portugalią*), jest opisem licznych podróży i wycieczek, które Ziejka odbył w czasie rocznego pobytu w tym kraju. Ze względu na niewielki obszar państwa, kilkudniowe wypadki lub nawet jednodniowe wyjazdy pozwoliły mu na odwiedzenie najważniejszych i najciekawszych miejsc. Relacje z tych krótkich podróży rzucają dość jasne światło na historię i legendy portugalskie, zupełnie obce polskiemu odbiorcy. W pewnym sensie kompensuje to niedosyt poznawczy pierwszej części, szczególnie w stosunku do Lizbony, która była wcześniej jedynie tłem dla prowadzonego dziennika.

W rozdziale zatytułowanym *Miasto na wzgórzach* badacz przytacza, krążącą zresztą do dziś, legendę dotyczącą powstania portugalskiej stolicy. Mianowicie Lizbona miała zostać założona przez Odyseusza, co przekazuje w dziele *Opisanie miasta Lizbony* jeden z najwybitniejszych szesnastowiecznych humanistów portugalskich, Damião de Góis, którego Ziejka szanuje i niejednokrotnie przywołuje w swoich szkicach. Oczywiście polski badacz nie dowierza tym rewelacjom i z przymrużeniem oka traktuje osobliwy przekaz, choć wolałby wierzyć w tak romantyczną legendę. Twierdzi, że Portugalczycy nawiązali do *Odysei* Homera i wykorzystali zawarte w niej wątki dla stworzenia legendarnej historii własnego kraju. Dlatego więc starają się dowodzić, że znany tułacz przybył także do ujścia Tagu, by założyć miasto na siedmiu wzgórzach, czyli Lizbonę.

Paralela piękna. Toteż mniejsza o to, czy prawdziwa. Nie bardzo mnie to obchodzi. Przynajmniej teraz, gdy ze szczytu jednego z owych lizbońskich wzgórz, z wyniosłych murów zamku św. Jerzego spoglądam na miasto. [...] Stąd bez trudu można ogarnąć wzrokiem pozostałe sześć wzgórz lizbońskich, o których wspomina zapisana przez Damião Góisa legenda [...]. Lizbona jest bowiem miastem wzgórz. Najwyższe z nich, pod szczytem którego zresztą mieszkam, Graça, wznosi się ponad 100 m nad poziom morza. Inne niewiele są niższe. Nietrudno wyobrazić sobie,

jak wygląda komunikacja w takim mieście. Sznury samochodów, pośród których wyraźnie dominują potężne piętrowe autobusy, a także tramwaje, wspinają się po ulicach, których poziom od początku do końca różni się o 50 czy 70 metrów! (s. 155–156)

Cytat ten pokazuje charakterystyczny sposób narracji Ziejki o Lizbonie i Portugalii. Późniejszy rektor Uniwersytetu Jagiellońskiego umie docenić uroki miasta i jego niezaprzeczalny klimat, ale zachowuje też pewną rezerwę wobec stolicy. Z jednej strony jest jej cichym wielbicielem, podającym się wszelkim urokom i wdziękom, a z drugiej przybiera postawę bardzo praktycznego badacza-turysty, który ochładza swoje wcześniejsze porywy pragmatycznymi uwagami. Nie da się jednak odmówić jego pracy ogromnych walorów poznawczych.

W dalszej części opowieści o początkach Lizbony – miasto powstało jeszcze w starożytności, co potwierdzają bardziej współczesne źródła – autor z dużą dokładnością odnosi się do jej historii. Rozpoczyna od najstarszej części, czyli od murów Zamku św. Jerzego, które pamiętają czasy Maurów. Jak bowiem wiadomo, zajmowali oni niegdyś tę część miasta na wzgórzu aż do czasu, kiedy sławny do dziś rycerz Martim Moniz poświęcił swoje życie, by odbić zamek z rąk niechcianych mieszkańców. Rzucił się samotnie na powracających do twierdzy Maurów, a jego ciało zablokowało bramę i uniemożliwiło jej zamknięcie, dzięki czemu do zamku wdarli się Portugalczycy i ostatecznie przejęli twierdzę. Ten ważny heroiczny akt nie został przez lizbończyków zapomniany. Imię tego rycerza jest znane do dziś, gdyż stanowi nazwę jednej ze stacji zielonej linii metra oraz jednego z lizbońskich placów – położonego w samym sercu miasta, niedaleko dzielnicy Maurów, czyli Mourarii. Miejsce to jest znane turystom głównie dzięki słynnemu tramwajowi nr 28, który na placu Martim Moniz rozpoczyna swój kurs. W szczycie sezonu formują się tam gigantyczne kolejki oczekujących na wejście do tramwaju obcokrajowców, którzy koniecznie chcą przejechać się zabytkowym tramwajem i tym samym zwiedzić dużą część miasta.

Z murów Zamku św. Jerzego, niczym Pessoa w swej książce-przewodniku, Ziejka sprawnie prowadzi czytelnika do poszczególnych lizbońskich zabytków – między innymi do katedry Sé, wzniesionej w stylu romańskim, która, mimo swej dawnej i współczesnej urody, jest miejscem dość przygnębiającym i opuszczonym, stanowi za to obowiązkowy

punkt na mapie turystycznej. Od XII wieku, jak referuje badacz, jest to świątynia chrześcijańska, wcześniej natomiast, za czasów Maurów, funkcjonowała jako meczet<sup>27</sup>. W 1755 roku, podobnie jak większość zabytków Lizbony, została zniszczona przez okrutne trzęsienie ziemi, które na zawsze podzieliło dzieje stolicy na dwa okresy – „przed” trzęsieniem ziemi i „po” nim, oraz nadało piętno miasta tragicznego, dotkniętego ogromną katastrofą, lecz które, dzięki sprawnemu działaniu Markiza de Pombal<sup>28</sup>, szybko zyskało nowe oblicze.

Trzecią część *Mojej Portugalii* Ziejka poświęca z kolei już nie opisom własnych wędrówek i podróży, ale najbardziej znanej i najbardziej romantycznej portugalskiej historii z XIV wieku – tragicznym dziejom miłości Pedra i Inês. Para, funkcjonująca w świadomości Portugalczyków jako synonim wielkiej, nierozzerwalnej miłości, pochowana została w klasztorze cystersów w miasteczku Alcobaça, które także znalazło się na szlaku wycieczek polskiego lektora. Zaintrygowany miłosną tragedią postanawia dokładniej przyjrzeć się postaciom dramatu. Poświęca więc wiele miejsca i uwagi historii Inês de Castro – kastylijskiej księżniczce, kochance, a później żonie następcy portugalskiego tronu – Pedra. Inês została brutalnie zamordowana na zlecenie swojego teścia, Al-

---

27 Por. ibidem, s. 157.

28 Ziejka, co oczywiste, opisuje także postać Markiza de Pombal i jego wkład w odbudowę Lizbony oraz dodaje do tego swój komentarz: „Przypomnijmy: król Józef I po katastrofie 1 listopada 1755 r. wyniósł się poza Lizbonę. Władzę w mieście oddał w ręce markiza Pombala. Ten, człowiek światły, a przy tym o żelaznej woli, zdecydował się zbudować nową Lizbonę, miasto na miarę wieku Oświecenia. I tak się stało. Dziś centrum Lizbony to jedyny w swoim rodzaju pomnik architektury oświeceniowej. Praca do Comercio i otaczające go rozliczne ulice zabudowane zostały budynkami w tym samym klasycystycznym stylu. Zimne fasady domów-pałaców nie są jednak w stanie przyciągnąć ludzi. W dzień zaglądają tu bodaj wyłącznie klienci banków oraz rozlicznych eleganckich domów mody czy salonów jubilerskich. Z nastaniem zmroku Lizbona «pombalińska» jednak pustoszeje. No bo jakże można pójść na spacer między jednakowymi, 3–4 piętrowymi pałacami, podobnymi do siebie jak dwie krople wody. Co robić w dzielnicy, w której nawet kościoły zbudowano zgodnie z gustem ludzi wieku Oświecenia: z zewnątrz w niczym właściwie nie różnią się one od otaczających kamienic-pałaców. Są tak samo wysokie, z takimi samymi oknami, bez wież. Lizbona «pombalińska» nie zachęca do włóczęgi. Zdaje się być też jednym wielkim muzeum. Na dobrą sprawę należałoby wozić do niej studentów interesujących się epoką Oświecenia. Tu dopiero mogliby oni poznać smak, gust, a także filozofię epoki Woltera...” (ibidem, s. 159).

fonsa IV. Zrozpaczony Pedro nigdy nie pogodził się z jej śmiercią, a na znak wielkiej miłości i przywiązania do ukochanej nakazał ubrać jej zwłoki w królewskie szaty i pośmiertnie koronował. Wiernym zaś polecił oddawać cześć królowej poprzez ucałowanie ręki<sup>29</sup>. Zafascynowany tą historią Ziejka starannie bada źródła i rekonstruuje polityczne okoliczności zamordowania księżniczki. Wyzbywa się przy tym wcześniejszego emocjonalnego tonu, który towarzyszył opisom jego podróźniczych wrażeń.

Czwarta i ostatnia część książki polskiego lektora, zatytułowana *Moje naukowe przygody z Portugalią*, ma najbardziej filologiczny charakter i jest owocem lisbońskich historycznych i literackich studiów Ziejki. Składają się nań trzy odmienne rozdziały splatające polską historię z dziejami portugalskimi. Badacz podejmuje w nich tematykę związaną z legendą o śmierci i miejscu pochówku Władysława Warneńczyka, która ma także swoją wersję portugalską. Król miał bowiem w dziesięć lat po słynnej bitwie pod Warną pojawić się na Maderze pod nazwiskiem Henryka Alemano<sup>30</sup>. Prócz tego, rozwijanego i podejmowanego w różnych wariantach, tematu Ziejka w ostatniej części swojej pracy zwraca uwagę na inny polsko-portugalski wątek, a mianowicie solidarność Portugalczyków z Polakami tuż po wybuchu powstania styczniowego i jej echa w twórczości portugalskich studentów. Ponadto postacią, której poświęca wiele miejsca jest Damião de Góis – jeden z najwybitniejszych szesnastowiecznych portugalskich humanistów, którego opracowania czytywał i na których się opierał w swojej portugalskiej przygodzie. Miał on w swym czasie odwiedzić Polskę i najprawdopodobniej gościł też na krakowskim uniwersytecie, co z wielką starannością prześledził Ziejka w rozdziale zatytułowanym *Portugalski humanista w Krakowie*. Jego pobyt w Małopolsce polski lektor podsumowuje następująco:

Damião de Góis przywiózł do Krakowa powiew dalekich, odkrywanych przez żeglarzy światów. Sam natomiast zetknął się tutaj z powiewem wielkiej kultury europejskiej. Syn narodu żeglarskiego, pisarz z faktorii w Antwerpii, stanął oko w oko z rozwijającą się wspaniale kulturą polskiego

---

29 Na temat historii Pedra i Inês zob. rozdział *Historia romantycznej miłości Inês de Castro i Pedra I (po polsku)*.

30 Por. F. ZIEJKA: *Moja Portugalia...*, s. 338.

renesansu. Pobyt jego miał nadto wymiar symboliczny: na swój sposób wyznaczał w pierwszej połowie XVI wieku jedność ówczesnej Europy. Tej samej Europy, która obecnie, po kilku stuleciach, na nowo odnajduje swój dawny kształt (s. 368).

## Poza Lizboną – portugalskie przystanki

Opracowania dotyczące Portugalii zwykle wiodą różnymi ścieżkami, zatrzymując się na dłużej, co oczywiste, w Lizbonie, ale także prowadzą do wielu miast i miejsc, które stanowią szczególne punkty na mapie tego niewielkiego kraju. Tak też dzieje się w przypadku *Szkiców portugalskich* Górczyńskiej<sup>31</sup> oraz *Mojej Portugalii* Ziejki. Te dwie publikacje spotykają się ze sobą w kilku niezwykłych i znaczących miejscach, które zwykle stają na drodze przyjezdnych i podróżujących po Portugalii. Oba tomy, choć zupełnie odmienne w stylu, charakteryzuje podobna perspektywa, emocjonalne podejście do opisywanych miejsc, ale, co warto podkreślić, wielki szacunek dla kultury i historii zwiedzanego kraju. Przy czym krzyżują się tu dwie postawy badawczo-podróżnicze i dwa sposoby narracji. Górczyńska nie szczędzi czytelnikowi szczegółów związanych z własną podróżą i różnego typu osobistymi perypetiami, Ziejka natomiast stara się zachować powagę poznawczą, choć nadal w tonie raczej osobistym, korelującym ze stylem wcześniejszego pamiętnika. Oboje kolejno odwiedzają poszczególne miasta na portugalskim szlaku.

Pierwszy wspólny przystanek jest w południowej prowincji Portugalii, w Alentejo. To region bardzo słabo zaludniony, raczej ubogi, słynący z uprawy oliwek, pszenicy, korkowego dębu, a także ze wspniania go jedzenia, głównie mięsnego, i wina. Jak podają źródła, nazwa pochodzi od słów *além do Tejo*, czyli „za Tagiem”<sup>32</sup>. Jest to rolnicze zaplecze Portugalii. Ziejka opisuje je we właściwy sobie sposób:

---

31 Cytaty pochodzące z tego opracowania opatrzone będą numerami stron podanymi w nawiasie.

32 Zob. chociażby J. BROWN, M. ELLINGHAM, J. FISHER, M. HANCOCK, G. KENYON: *Podróż z pasją. Portugalia*. Przeł. J. BANASIK, A. SAMARCEW. Warszawa 2009, s. 487.

Alentejo, które widzę, to kraina na poły pustynna. To kraj olbrzymich pustkowi, na których tu i ówdzie rosną drzewa oliwkowe lub korkowe dęby. Mijamy dziesiątki kilometrów, zanim pojawi się jakaś osada, a obok niej pasterz ze stadem owiec. Smutny kraj. Kraj, który wciąż jeszcze przypomina wczoraj Portugalii. Smutek ogarnia człowieka, gdy widzi, jak wiele ziemi marnuje się jeszcze w tym małym kraju. Jak wiele tu jeszcze do zrobienia! Czy w ogóle znajdują się ludzie, którzy tę ziemię uprawią, ożywią? (s. 72)

Ton autora, odrobinę przesadzony i nadmiernie pesymistyczny, obrazuje pierwsze wrażenie podróżujących przez Alentejo. Teren jest rzeczywiście jakby trochę opuszczony, ale za to w pełni oddany naturze. Niewiele tu domów, niewielu mieszkańców, bo warunki do zamieszkiwania są trudne – bardzo upalne lato, susze, niełatwa do uprawy ziemia, brak pracy. Jednak produkty z Alentejo to towar zawsze poszukiwany w większych miastach: wino, sery, mięso, oliwki i przepyszny chleb – to wizytówka regionu. Ponadto przyjaźni ludzie, gościnni i gotowi do pomocy.

Tam, na niewielkim wzniesieniu, położone jest jedno z najstarszych miast w Europie – Évora. Przyciąga przede wszystkim ogromną liczbą zabytków, a historyczne centrum, czyli Stare Miasto, zostało wpisane na Listę Światowego Dziedzictwa UNESCO. Oprócz słynnej kaplicy kości (Capela dos Ossos), średniowiecznych murów i katedry Sé – patronki dwóch kolejnych katedr w Porto i w Lizbonie, uwagę zwraca rzymska świątynia Templo Romano, a właściwie jej pozostałości, najprawdopodobniej z przełomu II i III w. n.e., jak podaje Ziejka, lub z I w. – jak nadmienia Gorczyńska<sup>33</sup>. Położona w samym centrum jest jedną z najlepiej zachowanych budowli Portugalii. Niegdyś służyła jako miejsce egzekucji, a do 1870 roku funkcjonowała jako rzeźnia<sup>34</sup>. Nazywana niesłusznie świątynią Diany (prawdopodobnie była to świątynia Jowisza), przemawia do obojga podróżujących. Gorczyńska jest pod wrażeniem *pars pro toto* rzymskiego *templum*, jak nazywa ruiny, Ziejce natomiast towarzyszą refleksje historyczne:

---

33 W przewodniku *Podróże z pasją. Portugalia* znajdujemy informację, że świątynia pochodzi z II w. n.e. (zob. ibidem, s. 492).

34 Ibidem.

Masywne kolumny z trzech stron zamykają horyzont, pośrodku olbrzymi kamień ofiarny oraz liczne fragmenty kolumn, które nie zdołały przetrwać na swym miejscu siedemnastu wieków. Oglądamy te szczątki niegdyśszej potęgi Rzymu [...]. Zastanawiamy się nad swoistymi losami tej ziemi. Byli tu Rzymianie, ale byli i Goci, panowali Arabowie i Hiszpanie. Wszyscy pozostawili po sobie ślady. Co ważne, naród portugalski nie zniszczył ich. Potrafił docenić dzieła przodków. W zgodnej też harmonii stoją dziś w Évorze obok siebie ruiny świątyni Diany i kościół NMP, pamiętające czasy mauretańskiej dominacji domy i wyniosłe mury jezuickiego uniwersytetu (s. 75–76).

Autorka *Szkiców portugalskich* w rozdziale poświęconym tej miejscowości, zatytułowanym *Kartka z Évory*, prócz faktów uwzględnionych także przez pierwszego lektora, podaje źródłosłów nazwy miasta – najprawdopodobniej pochodzi ona od celtyckiego słowa *ebora* lub *ebura*, co oznacza ‘cis’, lub od łacińskiego słowa *aurum* – ‘złoto’<sup>35</sup>. Stara się też oddać atmosferę miejsca: „Gdybym miała powiedzieć, jakie miasto portugalskie stanowi kwintesencję tego kraju, a zatem odwiedzenie go jest koniecznością, mój wybór padłby właśnie na nią” (s. 22). Powołuje się przy tym na zdanie José Saramago:

Prawdą jest jednak, że w Évorze panuje atmosfera niemożliwa do odnalezienia gdziekolwiek indziej. Na jej ulicach i placach panuje ciągła obecność Historii, zaklętej w każdym kamieniu i cieniu. Évora odniosła absolutne zwycięstwo, broniąc przeszłości bez ujemy dla współczesności<sup>36</sup>.

Warto podkreślić, że w Évorze mieści się też jezuicki uniwersytet założony w 1559 roku. Z powodu różnych zawirowań, a także z powodu usunięcia jezuitów z Portugalii, uczelnia w XVIII wieku została zamknięta. Jej reaktywacja nastąpiła dopiero w połowie lat 70. XX wieku. Dziś uniwersytet nadal działa, a Évora jest drugim z najstarszych miast uniwersyteckich Portugalii<sup>37</sup>. Pierwsze miejsce w tym rankingu zajmuje

---

35 Zob. R. GORCZYŃSKA: *Szkice portugalskie...*, s. 23.

36 J. SARAMAGO: *Journey to Portugal*. W: *Pursuit of Portugal's History and Culture*. London, cyt. za: R. GORCZYŃSKA: *Szkice portugalskie...*, s. 22.

37 Por. <http://www.uevora.pt/univercidade> [dostęp: 10.09.2015].



bowiem Coimbra, dawna stolica państwa i tętniące życiem miasto studenckie. Działająca tam do dziś uczelnia została założona z inicjatywy grupy duchownych w 1290 roku w Lizbonie<sup>38</sup>, a dopiero w 1537 roku, po licznych perypetiach i przenosinach definitywnie usytuowano ją w Coimbrze<sup>39</sup>. Przez długi czas był to jedyny uniwersytet w Portugalii. Bowiem funkcjonujące współcześnie w Lizbonie Universidade de Lisboa i Universidade Nova powstały dopiero początkiem xx wieku i nie mają tak bogatej historii, a także, co widoczne gołym okiem, nie mieszczą się w tak starych, historycznych murach.

Ze swoich zabytkowych walorów znana jest szczególnie Coimbra, gdyż właśnie tam, prócz dwóch imponujących katedr, mieści się najsłynniejsza w Portugalii, wspaniała barokowa biblioteka. Samo miasto jest jednak niewielkie, liczy zaledwie sto tysięcy mieszkańców i gdyby nie intensywne życie studenckie, sprawiałoby wrażenie trochę opuszczonego. Tymczasem Coimbra to stolica studenckiej, weselszej odmiany *fado*, gdzie na ulicach można spotkać męskie lub mieszane grupki żaków odzianych w charakterystyczne długie czarne peleryny, śpiewających studenckie pieśni i przygrywających na gitarze. Te uliczne popisy urozmaicane są często nietuzinkowymi występami tanecznymi, co stanowi nie lada atrakcję szczególnie dla przyjeżdżających ze świata turystów. Jest to tylko jedna z tradycji uniwersyteckich przez wieki kultywowana przez studentów. Portugalia może się bowiem poszczycić całym bogactwem tradycji i zwyczajów akademickich, mało znanych i niespotykanych w Polsce. Zapewne każdy, kto trochę dłużej przebywał w jednym z uniwersyteckich miast Portugalii, natknął się na grupki młodych ludzi ubranych w czarne jednakowe stroje (*traje académico*). To znak rozpoznawczy studenta, ale już nie nowicjusza, lecz tego, który z całą świadomością wszedł w świat obyczajów akademickich, przy czym każdy uniwersytet reprezentuje nieco inny krój ubioru, a dodatkowo używane

---

38 „W 1288 r. grupa duchownych, pod przewodnictwem przeorów z Alcobaça, z Santa Cruz z Coimby i z São Vicente de Fora z Lizbony, zwróciła się do papieża Mikołaja IV o zatwierdzenie utworzonego w porozumieniu z królem uniwersytetu w Lizbonie. Zaproponowany przez duchownych i utrzymywany przez nich uniwersytet przeznaczony był na swego rodzaju seminarium duchowne. Z wolna i ludzie świeccy zaczęli tam pobierać naukę”. (A.H. DE OLIVEIRA MARQUES: *Historia Portugalii*. T. 1: *Do XVII w.* Przeł. J.Z. KLAVE. Warszawa 1987, s. 96).

39 Por. <http://www.uc.pt/sobrenos/historia> [dostęp: 11.09.2015].

symbole i kolory niewielkich wstążek oznaczają poszczególne wydziały danego uniwersytetu. Czarne charakterystyczne płaszcze-peleryny służą absolwentom nieraz przez całe życie, gdyż towarzyszą w późniejszym okresie ważnym uroczystościom, na przykład ślubom.

Coimbra, jako najstarsze uniwersyteckie miasto Portugalii, może pochwalić się największym przywiązaniem do żakowskich tradycji. Słynne na cały kraj są przemarsze i śpiewy studentów pod Sé Velha, kiedy to ostatnie roczniki opuszczają mury uczelni i świętują ukończenie studiów. Uroczystość ta ma charakter i podniosły, i smutny zarazem. Kończy bowiem jeden z najlepszych okresów w życiu.

Ziejka niewiele miejsca poświęca Coimbrze jako miastu uniwersyteckiemu. Koncentruje się raczej na słynnej legendzie o Inês de Castro oraz na rzece Mondego, która wywarła na nim ogromne wrażenie – do tego stopnia, że przyćmiła refleksje akademickie. Zatem w rozdziale dotyczącym Coimbrzy natrafić można jedynie na niewielkie fragmenty związane z uniwersytetem:

Zatrzymuję się dopiero na dziedzińcu starej części uniwersytetu, tuż obok wyniosłej wieży zegarowej, przy ocienionej kolumnadą Via Latina. Na szczęście nie zburzono tego zespołu budowli uniwersyteckich w czasie, gdy burzono dookoła dziesiątki średniowiecznych kamieniczek pod nowe gmachy. Zachowały się od kilku wieków w prawie niezmienionym kształcie. Z prawdziwą radością podziwiam więc rozciągającą się z dziedzińca uniwersytetu wspaniałą panoramę okolic Coimbrzy, przede wszystkim – ginącą gdzieś na horyzoncie, zatopiony w zieleni Mondego. Nie sposób jednak zatrzymać się tylko na dziedzińcu. Ciągnie do środka, do pięknej, bogatej kaplicy uniwersyteckiej, do pełnej przepychu auli, ale nade wszystko – do nienaruszonej od wieków biblioteki. Do tej skarbnicy, w której złożono jedno z najcenniejszych rękopisów dzieł średniowiecznych kronikarzy portugalskich, która szczyci się wspaniałymi zbiorami inkunabułów (druków sprzed 1500 roku!). Chciałoby się tutaj usiąść, pracować (s. 114).

Rzeczywiście nie sposób pominąć tych budowli, a zwłaszcza nie da się nie odwiedzić biblioteki i kaplicy, mimo że wstęp do tych miejsc jest płatny, a cena biletu dość wysoka. Sam dziedziniec nie robi jednak takiego wrażenia jak ten w Collegium Maius w Krakowie. Podobnie jest z nowszą częścią uniwersytetu.

Ziejka w swoich wrażeniach z Coimbrы skupia się w dużej mierze na elementach architektury i historii. Kilkakrotnie odwiedzając miasto, miał okazję zapoznać się dość dobrze ze specyfiką miejsca, a zwłaszcza z jego ciekawą topografią. Jak wiele miast Portugalii jest ono bowiem położone na kilku poziomach, a na dodatek przecięte wstęgą Mondego. Zauważa to także Gorczyńska. Różnica poziomów między dolnym i górnym miastem jest ogromna i trzeba posłużyć się windą, by dostać się na teren uniwersytecki położony na wzgórzu. Piesza wycieczka może być nie lada wyzwaniem, szczególnie dla mniej wprawnych turystów i studentów, którym, jak pisze autorka *Szkiców portugalskich*, nie wypada chodzić w adidasach i w todze:

No ale adidas nie przystoju todze. Bo student portugalski w takiej właśnie paraduje. Wersja męska, snując wzrokiem od dołu, składa się z następujących elementów: czarne półbuty ze skóry, czarne garniturowe spodnie, biała koszula, rodzaj fontazia, też czarnego, no i najważniejszy atrybut – obszerna toga z samodziału, fantazyjnie zarzucona jedną połą na ramię. Wersja żeńska: buty jak wyżej, czarna spódnica sporo za kolana, biała bluzka, toga. Zupełnie inna od niedbałej peleryny artysty (s. 42).

Oczywiście buty damskie i męskie różnią się od siebie, niemniej faktycznie są zwykle ze skóry, przy czym wersja damska jest na niewielkim obcasie – po prostu coś w rodzaju czółenek. Ponadto studentki noszące typowy akademicki strój nie powinny zakładać do niego żadnych ozdób czy biżuterii, nie powinny się także malować i wkładać innych rajstop niż czarne. Według przyjętych zasad studentowi w todze nie wolno mieć ze sobą innych części garderoby – dozwolone są tylko te przewidziane w akademickim stroju, czyli na przykład nie może mieć ze sobą kurtki lub swetra. Nie może też chodzić jedynie w części swojego ubioru, na przykład w samych spodniach i koszuli. Zawsze obowiązkowy jest pełny strój. W upalne dni peleryna może być przewieszona przez ramię i to jedyne ustępstwo, na jakie żacy mogą sobie pozwolić. Co ciekawe, stroje nie są obowiązkowe i przysługują tym, którzy w czasie pierwszego roku brali udział w studenckich otrzęsinach, a te wiążą się z bardzo uciążliwym i żmudnym wykonywaniem poleceń starszych kolegów zrzeszonych w zhierarchizowane grupy. Otrzęsiny takie mają miejsce nie tylko na początku roku akademickiego, ale niekiedy w ciągu całego roku wyzna-

czane są dni, w czasie których świeżo upieczeni studenci są na rozkazy starszych kolegów i wykonują najdziwniejsze zadania. Jedną z takich inicjujących zabaw w Coimbrze jest *Festa das Latas*, czyli „Parada Puszek”, która polega na przemarszu śpiewających, grających i tańczących studentów przez miasto przy akompaniamencie pustych puszek ciągniętych za pochodem lub wykorzystywanych jako hałasujące instrumenty. Taki zwyczaj opisuje Gorczyńska:

Taka zabawa [„Parada Puszek” – L.R.Z.] ciągnie się praktycznie przez cały październik, bo rok akademicki w Coimbrze zaczyna się dopiero w listopadzie. Świąci się ta *Latada*, jak ją także zwą, z dwóch powodów: powrotu do miasta po wakacjach i przyjęcia pierwszoroczników w poczet braci studenckiej. Ci w trakcie apogeum ceremoniału muszą przechodzić „chrzest” w rzece Mondego przecinającej dolne miasto na pół. Zanim to nastąpi, ich „matki chrzestne” i „ojcowie” każą im się przebierać w dziwaczne stroje, jakie im tylko przyjdą do głowy, i nosić tablice z uszczypliwymi uwagami pad adresem wykładowców, systemu edukacji, a i przywódcom państwa się dostaje (s. 43–44).

Tradycja ta jest bardzo stara i w pewien sposób ma odwzorowywać hierarchicznie uporządkowane społeczeństwo, w którym słabsi muszą podporządkować się mocniejszemu i bardziej doświadczonemu. Złośliwi mówią, że to echa dawnej dyktatury. Budzi to wiele kontrowersji wśród Portugalczyków, którzy niechętnie akceptują zwyczaje akademickie balansujące niekiedy na granicy obyczajności, a nawet bezpieczeństwa. Kwestia ta zaostrzyła się bardzo po tragicznym wypadku, w którym zginęło kilku młodych studentów, właśnie w trakcie otrzęsin. Odbiło się to szerokim echem w całej Portugalii, w związku z czym rząd oraz ministerstwo oświaty i nauki wydały specjalne oświadczenia, podkreślając, że udział w otrzęsinach jest dobrowolny i zabrania się przymusowego uczestnictwa w zabawie, a wszelkie wykroczenia powinny być natychmiast zgłaszane. Także w polskiej prasie w 2014 roku pojawiły się informacje na temat wzmożonej czujności portugalskiego rządu po tragicznych zdarzeniach:

Zwiększona aktywność rządu w walce ze starym akademickim zwyczajem ma związek z wypadkiem na podlizbońskiej plaży Meco, gdzie

15 grudnia ub.r. wysoka fala porwała sześciu studentów lizbońskiego Uniwersytetu Lusofona. Uratował się tylko jeden z uczestników zdarzenia, uczelniany szef ceremonii otrzęsin. Według rodziców ofiar i ich przyjaciół wieczorna wizyta na plaży była formą sprawdzianu odwagi przed włączeniem do studenckiej braci.

Natomiast 23 kwietnia podczas otrzęsin organizowanych w centrum Bragi trzech studentów poniosło śmierć w efekcie zawalenia się muru. Według świadków zdarzenia wypadek nastąpił na skutek wspinania się przez młodzież na jedno z ogrodzeń<sup>40</sup>.

Mimo narastających kontrowersji i nieprzychylniej opinii wielu Portugalczyków otrzęsiny studenckie wciąż pozostają jednym z ważniejszych wydarzeń w ciągu roku akademickiego i napawają dumą biorących w nich udział studentów, którzy w przyszłości w podobny sposób przywitają swoich młodszych następców i zrealizują się w roli starszyny.

Zabawy uniwersyteckie nie omijają także drugiego co do wielkości miasta Portugalii, a mianowicie Porto. Jest to swoista konkurencja dla Lizbony, porównywana nieraz z cichą rywalizacją Krakowa i Warszawy. Przejawia się to na przykład w języku: specyficzna wymowa lub niektóre słowa czy nazwy w Porto brzmią inaczej, do czego z ironią odnoszą się mieszkańcy Lizbony. Mówi się też, że w Porto prawie zawsze pada deszcz, co czyni to miasto bardziej ponurym i przygnębiającym. Niemniej stanowi ono ważny ośrodek na mapie Portugalii, nie tylko akademicki, ale także przemysłowy i handlowy. Słynne hasło: „Coimbra się uczy, Porto pracuje, a Lizbona się bawi”, niektórych lizbończyków pewnie drażni, choć zapewne ma wiele wspólnego z prawdą, gdyż, jak podkreśla także Ziejka, ulice Lizbony nocą są tłoczne niemal jak w dzień, a bary i kafejki pootwierane do rana zawsze tętnią życiem, czego nie da się powiedzieć o Porto, w którym wieczorne życie zamiera grubo przed północą, by mieszkańcy mogli rankiem efektywnie pracować. Położone na północy państwa, słynie przede wszystkim z doskonałego i znanego na całym świecie trunku, jakim jest wzmacniane wino o nazwie miasta. Piękna

---

40 Zob. M. ZATYKA: *Portugalia. Rząd ogranicza tradycję otrzęsin akademickich*. [http://wyborcza.pl/1,91446,16638141,Portugalia\\_Rzad\\_ogranicza\\_tradycje\\_otrzesin\\_akademickich.html](http://wyborcza.pl/1,91446,16638141,Portugalia_Rzad_ogranicza_tradycje_otrzesin_akademickich.html) [dostęp: 29.08.2015].

architektura i niezwykle położenie nad rzeką Douro, poprzecinaną charakterystycznymi mostami, czyni z Porto miasto wyjątkowo urodziwe, o zupełnie odmiennym klimacie niż stolica.

*Najpiękniejsza księgarnia świata* – tak tytułuje rozdział swoich podróży po Porto Gorczyńska. I rzeczywiście, oprócz znanych piwnic z winami, uwagę podróżujących zwraca Livraria Lello mieszcząca się przy Rua das Carmelitas 144 w uroczej neogotyckiej kamienicy. Bardzo stara, rodzinna księgarnia przypominająca wnętrze jakiegoś starego pałacu lub zamku, przez angielski „The Guardian” została okrzyknięta trzecią najpiękniejszą księgarnią na świecie i najprawdopodobniej stanowi pierwowzór biblioteki w serii książek o Harrym Potterze, stworzonej przez Joanne Kathleen Rowling. Autorka spędziła w Portugalii niemal dekadę swojego życia i przez dłuższy czas mieszkała właśnie w Porto, przesiadując dość często w księgarnianej kawiarence przy Rua das Carmelitas.

Livraria Lello funkcjonuje dziś nie tylko jako księgarnia, choć przecież odbywa się tam regularna, normalna sprzedaż książek, ale chyba przede wszystkim jako wielka atrakcja turystyczna, gdyż każdego dnia przewijają się przez jej okazałe wnętrze tłumy turystów, zachłannie fotografujących przepiękne drewniane wyposażenie, zbiory książek, stare przedmioty i imponujące witraże. Szczególne wrażenie robią kręte drewniane schody, z których roztacza się niesamowity widok na dolną część księgarni. Są one także wykorzystywane przy organizacji kameralnych przedstawień teatralnych, okazjonalnych pokazów mody i recitali<sup>41</sup>. Gorczyńska tak opisuje to oryginalne wnętrze, zaprojektowane pierwotnie przez znanego miejscowego architekta Francisca Xaviera Estevesa:

Dominuje tu misternie rzeźbione drewno, gotyckie łukowanie połączone z krętymi wziętymi ze świata roślin liniami moderny. Nie wiadomo, co bardziej podziwiać – przebogate detale architektoniczne czy zbiory książek ułożonych działami. Najcenniejsze z nich pochodzą jeszcze z zasobów Chardrona, ale obok antykwarycznych edycji i kolekcji starych fotografii znajdują się audiobooki. Nie brakuje też drobiazgów – filiżanek do espresso w stylu *art nouveau*, pięknie oprawnych notesów, przyborów do palenia cygar – przeznaczonych raczej dla turystów niż bibliofilów [...] (s. 65–66).

---

41 Por. R. GORCZYŃSKA: *Szkice portugalskie...*, s. 67.

Autorka rzetelnie opisuje historię tego miejsca: księgarnia została założona w 1869 roku przez francuskiego bibliofila Ernesta Chardrona, patrona wielu wydań ważnych dzieł literatury portugalskiej. Po jego śmierci losy księgarni były niestabilne – przechodziła przez ręce wielu właścicieli, aż trafiła do rodziny, z której pochodził José Pinto de Suosa Lello. Wraz ze swoim szwagrem i innymi krewnymi zapoczątkował on nowy okres świetności tego miejsca<sup>42</sup>. Jej otwarcie było nie lada wydarzeniem w świecie kulturalnym i naukowym Portugalii.

Livraria Lello zupełnie słusznie zdominowała opowieść o Porto w *Szkicach portugalskich*. Badaczka nie zatrzymuje się na dłużej w tym mieście, choć docenia jego architekturę i urok znaczenie bardziej niż walory Lizbony. Odwiedza dzielnicę Carmelitas, opisuje kamieniczki w stylu *art déco*, wstępuje do Casa de Serralves, czyli do przekształconej w muzeum sztuki współczesnej letniej rezydencji hrabiego de Viseia (Carlos Alberto Cabral) – różowo tynkowanej romantycznej willi wzniesionej w stylu *art déco*, rozkoszuje się Vinho do Porto i słodkimi portugalskimi specjałami, po czym opuszcza Portugalię po dwumiesięcznej podróży<sup>43</sup>.

Ziejka z kolei zupełnie pomija w swojej relacji o Porto słynną księgarnię. Być może nie wiedział o jej istnieniu, zwłaszcza że przyszło mu samotnie poruszać się po ulicach i uliczkach w poszukiwaniu architektonicznych atrakcji, które ostatecznie go bardzo rozczarowały. Jednakże w Porto znajduje się szereg miejsc, które zasługują na uwagę i na wyróżnienie w różnego typu opracowaniach, nie tylko tych turystycznych.

Podobnie jak w Lizbonie ogromną rolę odgrywa tu topografia i położenie nad brzegiem urokliwej, choć nie tak szerokiej jak Tag, rzeki. Douro, czyli „złota rzeka”, oddziela dwie części regionu – miasteczko Vila Nova de Gaia z ciągiem słynnych piwnic oraz Ribeirę – i łączy je za pomocą trzech mostów. Jeden z nich, słynny dwupoziomowy most Ludwika I (Ponte Dom Luís I), biegnący przy skale Serra do Pilar, został zaprojektowany przez samego Gustave’a Eiffela. W przeciwieństwie do lizbońskich mostów umożliwia on przekroczenie rzeki pieszo, co znacznie ułatwia komunikację i pozwala na podziwianie panoramy miasta

---

42 Por. ibidem, s. 64–65.

43 Zob. ibidem, s. 68–69.

oraz kolorowego nadbrzeża Ribeira wpisanego na listę światowego dziedzictwa UNESCO. Tam też swoje pierwsze kroki skierował polski lektor:

Panorama leżącego na prawym brzegu rzeki miasta może bez wątpienia konkurować z widokiem najslawniejszych miast świata. Zdaje się posiadać jakąś ukrytą wewnątrz, lada moment mogącą wybuchnąć siłę. Dominują nad nią wieże rozlicznych, położonych na kilkunastu wzgórzach kościołów z najslawniejszą, barokową, chyba jednak trochę przecenianą Wieżą Kleryków (Torre dos Clérigos). Zamykają zaś wznoszące się gdzieś daleko na horyzoncie wysokie wieżowce nowych dzielnic. Uwagę przyciąga jednak przede wszystkim dzielnica leżąca tuż nad brzegiem Douro. To Ribeira. Niejeden raz w swych lekturach spotykałem wzmianki o niej. Rozłożyła się u stóp monumentalnie wyglądającej, ale brzydkiej katedry, na zboczu stromej skały. Niegdyś na szczycie tej skały wznosiła się potężna twierdza. Dziś ostało się z niej niewiele: resztki murów wzniesionych przez króla Ferdynanda I jeszcze w XIV wieku. Ale Ribeira żyje, przyciąga. Tam też kieruję pierwsze kroki w Porto. I nie żałuję (s. 118).

W dzielnicy Ribeira Ziejka próbuje także lokalnych potraw, a ponieważ Porto ma swoją tradycję kulinarną, degustacja takich dań jak *tripas* czy *francesinha* jest wręcz obowiązkowa. *Tripas à moda do Porto* to nic innego jak flaki przygotowywane w specjalny sposób na bazie mięsa, białej fasoli, flaków i kiełbasy. Z daniem tym, jak z wieloma innymi w Portugalii, wiąże się legenda z czasów Henryka Żeglarza, który w 1415 roku miał kierować przygotowaniami i wyprawą do wybrzeży Afryki w celu podbicia Ceuty. Ponieważ pracujący przy budowach statków i udający się na podbój ludzie potrzebowali wsparcia, także żywnościowego, niebogaci mieszkańcy Porto zasolili dla nich całe mięso, by wyposażyć flotę w zapasy. Sami musieli zadowolić się tylko tym, co zostało, czyli flakami. Stąd też przezwisko mieszkańców Porto – *tripeiros* (w wolnym tłumaczeniu „zjadacze flaków”). Natomiast *francesinha* to danie obfite i ciężkostrawne (wbrew nazwie sugerującej, że to coś małego o francuskim pochodzeniu), składające się z różnych rodzajów mięsa, kiełbasy i żółtego sera, ułożonych warstwami pomiędzy dwiema kromkami chleba z jajkiem sadzonym na wierzchu. Wszystko to w gęstym sosie pomidorowo-piwnym podawane z frytkami. Potrawy te z trudem można dostać w innych miejscach niż Porto, co ma ścisły związek z historią tego miasta i towarzyszącymi jej



legendami. Ziejka nie okazał się na tyle dociekliwym konsumentem, by legendy przywołać, choć niewykluczone, że o nich później usłyszał.

W drugim dniu pobytu w Porto badacz postanawia, jak pisze, „nawiązać bliższy kontakt z miastem”, co owocuje ciekawymi obserwacjami:

Włóczę się kilka godzin. To się wspinam na jakieś wzgórze, to schodzę w dół, skręcam w małe uliczki, spaceruję po alejach. Nie zwracam uwagi na kierunek drogi. Oglądam. Oglądam wspaniale zaprojektowane ulice, które zawsze zamyka na końcu bądź to kościół, bądź pałac.

Patrzę na rzetelne, „burżujskie” kamienice, jakże żywo w pamięci przywołujące mi francuski Lyon. I tu owe dziewiętnastowieczne kamienice-pałace zdają się być zamkniętymi twierdzami, w których ukryli się dobrze prosperujący „straszni mieszczaństwo”. Raz po raz odkrywam jakieś maleńkie placówki wysadzone drzewami. A wszędzie spieszący się ludzie. Na ławkach skwerów tylko matki z małymi pociechami i starsuszkowie-emeryci. W kawiarniach w popołudniowej porze zupełnie pusto. Zapelniają się dopiero w godzinach wieczornych, po zakończonym dniu pracy (s. 120–121).

Zadowolony z doznań kulinarnych, lecz zawiedziony architekturą licznych kościołów, autor *Mojej Portugalii* udaje się do Muzeum Narodowego im. Soaresa dos Reis przy Rua Dom Manuel II, założonego w 1833 roku, i tam, jak to określa, przeżywa jedną z najważniejszych przygód w Porto. Po raz pierwszy bowiem odkrywa bogatą portugalską kolekcję obrazów z okresu od XVI do XX wieku, czego od dawna poszukiwał w Lizbonie. Muzeum uatrakcyjnione zostało także przez kolekcje sztuki użytkowej i dekoracyjnej, między innymi wspaniałą biżuterię, dewocjonalia, chińską ceramikę oraz wyroby ze szkła i gliny<sup>44</sup>. Ta wizyta napawa go wielkim entuzjazmem i zapalem do dalszego zwiedzania muzeów. Niestety kolejne miejsca nie wydają mu się już tak pasjonujące, a, co ciekawe, przekształcony w muzeum budynek starej willi hrabiego Visela, który Górczyńska uznała za interesujący, Ziejka opisuje z wielką dezaprobatą i niechęcią, przy czym daje szerszy ogólny działaczności tego miejsca. Jest to bowiem nie tyle muzeum sztuki współczesnej, co muzeum romantyczne:

---

44 Por. wspomniany wcześniej przewodnik *Podróże z pasją* (s. 332–333).

Muzeum Romantyczne! Któż by nie chciał zwiedzić takiego muzeum?! Oczywiście, stawilem się i ja u jego bram. I podobnie jak zapewne zdecydowana większość innych turystów wyszedłem stamtąd z poczuciem, że ktoś tu sobie ze mnie zakpił. Oczekiwałem spotkania z Muzeum Romantycznym, a zobaczyłem willę, w której... trzy ostatnie miesiące swego życia spędził król włoski Karol Albert, ojciec Wiktora Emanuela II. Po abdykacji w 1849 roku na rzecz syna schronił się był ów nieszczęśliwy król, na próżno walczący o zjednoczenie Włoch, w Porto, w tym właśnie budynku. [...] Dlaczego więc dom, w którym mieszkał przez trzy miesiące i zmarł Karol Albert, nazwano Muzeum Romantycznym? Bóg jeden raczy chyba wiedzieć. Nie upoważnia do tego kilka wiszących na ścianie jednego z pokoi litografii przedstawiających portugalskich pisarzy z XIX w. Trudno także zgodzić się z sugestiami sympatycznych skądinąd pracujących w tym muzeum przewodniczek, które usiłowały mnie przekonać, że do nadania takiej nazwy muzeum upoważnia tzw. „typowość” budowli pochodzącej z połowy XIX wieku?! (s. 123–124)

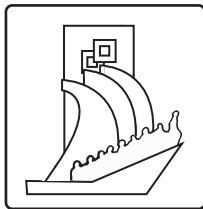
Zarówno autor *Mojej Portugalii*, jak i autorka *Szkiców portugalskich* starają się w swoich portugalskich przystankach pokazać to, co stanowi o kulturowym bogactwie Portugalii – zabytki, architekturę, tradycję, kuchnię. Oboje, prócz wymienionych wcześniej miast, odwiedzają jeszcze inne miejsca, nierzadko także związane z polskimi tropami lub znanymi portugalskimi legendami. Swoje przekazy starają się wzbogacić o własne doświadczenia i refleksje, co sprawia, że lektura tych dwóch prywatnych przewodników nie jest odbiorem suchych relacji, lecz konfrontacją z emocjami, jakie wywołuje Portugalia.

*Lidia Romaniszyn-Ziomek*



Portugalski bohater  
Portugalska historia  
Polski temat?

O zapomnianym dramacie  
Aleksandra Przezdzieckiego







DRAMAT Aleksandra Przezdzieckiego pt. *Don Sébastien de Portugal* zasługuje na uwagę z wielu powodów. Przede wszystkim sam wybór tematu (tragiczny finał panowania króla Sebastiana) zwraca uwagę swą oryginalnością. Wątki portugalskie w polskiej literaturze romantycznej nie należały do popularnych<sup>1</sup>, co nie oznacza, rzecz jasna, ich całkowitej nieobecności. Szczególne miejsce w kręgu inspiracji portugalskich pełniła postać Camõesa. Zarówno dlatego, że obok Szekspira, Calderona czy Cervantesa był on uznawany za jednego z patronów sztuki romantycznej<sup>2</sup>, jak i dlatego, że był przez romantyków postrzegany jako twórca bliski im duchem (wystarczy przywołać poemat Korsaka *Kamoens w szpitalu. Opowiadanie poety*, gdzie biografia portugalskiego autora staje się niejako modelowym przykładem biografii romantycznego poety<sup>3</sup>). Również forma dramatu Przezdzieckiego jest nad wyraz interesująca: utwór ten z powodzeniem łączy

---

1 Pamiętać trzeba jednocześnie, że tematykę hiszpańską i arabską (historia Sebastiana uaktywnia oba te konteksty) postrzegano w dramaturgii europejskiej tych czasów jako typowo „romantyczną” (por. A. KOWALCZYKOWA: *Dramat i teatr romantyczny*. Warszawa 1997, s. 21).

2 J. BACHÓRZ: *Z dziejów polskiej sławy Luisa Camõesa w XIX wieku*. W: IDEM: „Złączyć się z burzą...”. *Tuzin studiów i szkiców o romantycznych wyobrażeniach morza i egzotyki*. Gdańsk 2005, s. 192.

3 Por. uwagi na temat utworu w: ibidem, s. 205; B. DOPART: *Z międzypowstańcowych dziejów szkoły litewskiej w literaturze polskiej*. W: IDEM: *Polski romantyzm i wiek XIX. Zarysy, rekonesanse*. Kraków 2013, s. 171.

elementy tragedii klasycystycznej z formą dramatu romantycznego. Ta pierwsza próba dramatyczna młodego autora spotkała się także z dużym uznaniem współczesnych: utwór był czytany w salonie ambasady austriackiej w Petersburgu, a później wystawiony przez Théâtre Impérial Français i wydrukowany (w niewielkim nakładzie)<sup>4</sup>. Jeden z egzemplarzy został przez autora przesłany Wiktorowi Hugo, który odpowiedział serdecznym listem, chwalać dramat i zachęcając autora do dalszej pracy<sup>5</sup>. Jeśli dodamy do tego pięknie opracowany wątek sobowtóra (jeden z ulubionych romantycznych tematów) i patriotyczną wymowę utworu, należy założyć, że dramat Przezdzieckiego był często i chętnie opisywany przez badaczy romantyzmu. A jednak stało się inaczej. Tekst nie doczekał się ani szczegółowych interpretacji czy komentarzy, ani trwałego wpisania w dramatyczny dorobek epoki (najważniejsze syntezy teatru i dramatu romantycznego go nie uwzględniają)<sup>6</sup>. Aleksander Przezdziecki – absolwent Liceum Krzemienieckiego, jedna ze znanych postaci swoich czasów – pozostał w pamięci potomnych jako historyk i badacz literatury, a nie dramatopisarz<sup>7</sup>. Kiedy Maria Danilewicz-Zielińska natrafiła na

---

4 R. PRZEDZIECKI: *Aleksander Przezdziecki. Historyk literat z XIX wieku*. Toruń 2000, s. 41–42.

5 Ibidem, s. 42.

6 Brak choćby wzmianki na temat tego dramatu w monografii Aliny KOWALCZYKOWEJ pt. *Dramat i teatr romantyczny*. Wprawdzie autorka ograniczyła się w tej pracy do prezentacji dorobku dramaturgicznego jedynie najważniejszych polskich autorów romantycznych (Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego i epizodycznie Norwida), skupiając się głównie na teatrze i dramacie europejskim, jednak znajduje się w jej pracy passus poświęcony życiu teatralnemu w Rosji i w samym Petersburgu w interesującym nas okresie (zob. ibidem, s. 30–31), gdzie informacja o wystawieniu dramatu Przezdzieckiego mogłaby się znaleźć. Autorka zadaje też pytanie o związek dramatu z teatrem i stwierdza: „Gdy chcę śledzić, co dzieje się z dramatem (i dramaturgiem) na styku z teatrem, muszę odwołać się do obcych autorów” (ibidem, s. 110). W tym względzie dramat Przezdzieckiego mógłby posłużyć za przykład, którego rzeczywiście próżno szukać w dorobku Mickiewicza, Słowackiego czy Krasińskiego.

7 Choć jest on autorem nie tylko omawianego tutaj utworu, lecz także kilku innych prób dramatycznych w językach francuskim i polskim. Po francusku napisał jeszcze *Le deux reines de France*, po polsku natomiast *Jadwigę, Halszkę z Ostroroga, Kapitałik, Złoto i sumienie, Gościa niespodzianego*, a kilka lat przed śmiercią komedię wystawianą w Krakowie (z udziałem Heleny Modrzejewskiej) pt. *Nazajutrz po balu* (por. A. BIERNACKI: *Aleksander Przezdziecki. Życiorys uczzonego i mecenasa*. Kraków 2005, s. 30–33).

opis sztuki Przezdzieckiego w spisie książek jednego z antykwariatów w Lizbonie, było to jej pierwsze zetknięcie z informacjami na temat tego utworu. Na początku lat osiemdziesiątych badaczka opublikowała w emigracyjnym, wydawanym w Rzymie piśmie „Antemurale” artykuł pod znaczącym tytułem *Un drame romantique unconnu*<sup>8</sup>, zawierający krótkie omówienie treści dzieła i przekonanie, że jest to materiał na tyle interesujący, że powinien stać się przedmiotem wzmożonego zainteresowania badaczy literatury. Jak dotąd przewidywania te się nie spełniły, ale o miejsce tego tekstu w refleksji nad polską literaturą romantyczną warto i trzeba się upominać.

Wspominałam już o tym, że wybór tematu z historii Portugalii trzeba uznać za dość oryginalny, choć jednocześnie realizował on w pełni wymogi romantycznego historyzmu. Autor zadbał o silne osadzenie akcji dramatu w realiach właściwego im czasu (akcja rozpoczyna się w roku 1578), poprzedził też utwór krótkim komentarzem historycznym prezentującym najważniejsze fakty na temat fatalnej wyprawy afrykańskiej króla Sebastiana. Jednocześnie oczywistym jest, że ten historyczny kostium – zgodnie z konwencją, ale też z przykrą koniecznością<sup>9</sup> – skrywa istotne odniesienia do sytuacji Polski w XIX wieku. Co ciekawe, w przypadku dramatu Przezdzieckiego aluzyjność tę widzieć można aż w trzech elementach, choć nie jest pewne, czy (i w jakim stopniu) autor zdawał sobie z nich wszystkich sprawę. Najbardziej oczywistą zbieżnością jest paralela pomiędzy upadkiem Portugalii w wyniku fiaska wyprawy afrykańskiej i śmierci króla a upadkiem Polski. Młody władca pod wpływem (a właściwie na skutek knowań) prohiszpańsko nastawionych doradców

---

8 M. DANILEWICZ-ZIELIŃSKA: *Un drame romantique unconnu: „Don Sébastien de Portugal” par Alexandre Przezdziecki*. „Antemurale” 1982–1983, t. XXVI. Przedruk pt.: *Król portugalski Sebastian w romantycznym dramacie Aleksandra Przezdzieckiego*. „Tygiel Kultury” 1998, nr 11–12.

9 Jest rzeczą oczywistą, że w Petersburgu Mikołaja I o sprawach polskich mówić można było jedynie w sposób wysoce aluzyjny. Wątek zaczerpnięty z historii Portugalii spełniał ten wymóg, choć właściwa, patriotyczna wymowa utworu została prawdopodobnie rozszyfrowana szybciej, niż życzyłby sobie tego autor. Krótko po sukcesie sztuki jej twórca popadł w niełaskę i car przeniósł go z Petersburga do Wołogdy. „Przeprowadzka” ta musiała być traktowana w kategoriach zesłania i choć nie podano oficjalnie jej powodów, wysoce prawdopodobne wydaje się niezadowolenie cara z właściwych treści przedstawionych w dramacie *Don Sébastien de Portugal* (R. PRZEZDZIECKI: *Aleksander Przezdziecki...*, s. 43).



decyduje się na wyprawę do Maroka, ginie w bitwie pod Alcácer-Quibir, co powoduje walkę o tron Portugalii wygraną ostatecznie przez króla hiszpańskiego. Objęcie władzy przez Filipa II było w zasadzie równoznaczne z utratą niepodległości przez Portugalie. Łatwo dostrzec tu analogie z rozbiorami, które otwierają dla Polski długotrwały okres niewoli. Analogie te są starannie eksponowane w tekście dramatu. Kiedy słynny poeta Camões, jeden z bohaterów utworu, mówi o sytuacji kraju po tragicznej bitwie i stwierdza, że imię Portugalii jest wymazane z mapy świata<sup>10</sup>, skojarzenia z sytuacją, w jakiej znalazła się Polska po III rozbiorze, nasuwają się same. Podobnie w finale dramatu: książę Alba, ogłaszający tłumom lizbończyków śmierć Sebastiana i objęcie władzy przez Filipa II, kojarzyć się ma (i musi) z Repninem<sup>11</sup>. Wydaje się, że właśnie ta wyraźna analogia pomiędzy upadkiem Portugalii po tragicznej śmierci Sebastiana i upadkiem Polski u schyłku XVIII wieku skłoniła Przeddzieckiego do wyboru tego akurat tematu. Podkreślany przez autora w tekście fakt, że młody król, podejmując tragiczną w skutkach decyzję, padł ofiarą zdrajców ojczyzny, służących interesom obcego mocarstwa, może być odczytywany jak diagnoza przyczyn upadku Polski, w której także (nie byłby Przeddziecki odosobniony w takim twierdzeniu) siły odśrodkowe, kierujące się interesami innymi niż dobro państwa, przyczyniły się do ostatecznej tragedii.

Warto na marginesie zauważyć, że relacje pomiędzy Sebastianem a Camõesem są w dramacie Przeddzieckiego wzorowe. Narodowy poeta Portugalii jest tu przyjacielem i zwolennikiem króla, okazuje mu swoje wsparcie, planuje jego uwolnienie z więzienia. Jego trwanie u boku Sebastiana jest dowodem na to, że młody król, mimo wszystkich błędów, które popełnił, kierował się patriotycznymi pobudkami, skoro reprezentujący „złoty wiek” w historii Portugalii (czasy sprzed popadnięcia w zależność od Kastylii) poeta jest tu jego rzecznikiem. Historia ukazuje relacje między Sebastianem a Camõesem jako bardziej skomplikowane. Wprawdzie król okazywał artystom wsparcie, a Camõesa obdarzył pensją i przywilejem na druk<sup>12</sup>, ale dedykowane młodemu władcy *Luzjady*,

---

10 A. PRZEDDZIECKI: *Don Sébastien de Portugal. Drame historique en prose en trois actes et cinq tableaux*. Saint-Petersbourg 1836, s. 88.

11 M. DANILEWICZ-ZIELIŃSKA: *Król portugalski Sebastian...*, s. 77.

12 M. BATEROWICZ: *Camões – cyklop Portugalii*. W: „Studia Iberystyczne” Almanach portugalskojęzyczny. Nr 4. Red. T. TEMINOWICZ-JAŚKOWSKA, E. ŁUKASZYK. Kraków 2005, s. 27.

przywiezione na jego dwór i odczytane, nie wzbudziły, jak się zdaje, entuzjazmu<sup>13</sup>. Powodem chłodnego przyjęcia epopei była – zdaniem Ewy Łukaszyk – główna idea utworu, zasadniczo sprzeczna z kierunkiem polityki Sebastiana. W *Luzjadach* opisuje Camões wyprawę Vasco da Gamy, a przedsięwzięcie to może się wydawać „godne krytyki, gdyż stanowi odstępstwo od uświęconego przez tradycję, »krucjatowego« kierunku ekspansji. Żeglarze wyruszający na poszukiwanie drogi morskiej do Indii poniekąd udają się w »błędnym« kierunku, zapominając o powołaniu do walki z niewiernymi”<sup>14</sup>. W finale okazuje się jednak, że racja była po ich stronie, wracają oni z zamorskiej wyprawy jako triumfatorzy, gdyż podróż ich przyczyniła się do rozszerzenia granic świata chrześcijańskiego. W dramacie Przędzieckiego brak odniesień do konfliktu dwóch wizji portugalskiej historii reprezentowanych przez Sebastiana (obrońcę wiary chrześcijańskiej przed islamskimi najeźdźcami) i Camõesa (wskazującego na ekspansję zamorską jako sposób służenia Bogu i krzewienia świętej wiary). Autor *Luzjad* jest tu po prostu poetą narodowym, reprezentantem dawnej świetności kraju, sankcjonującym niejako przez swoje słowo i poparcie czystość intencji młodego króla. Jednocześnie sposób, w jaki ukazana jest w dramacie tragiczna w skutkach decyzja o wyprawie afrykańskiej, sugeruje, że Przędziecki ocenia upór i determinację młodego władcy krytycznie: mimo że kreuje go na prawdziwego patriotę, księcia niezłomnego w obronie wiary i ojczyzny, nie tai popełnianych przez niego błędów i eksponuje ich konsekwencje.

Wykorzystane w fabule dramatu kontrowersje dotyczące śmierci monarchy czynią historię opowiedzianą przez Przędzieckiego szczególnie bliską Polakom. Po bitwie pod Alcácer-Quibir ciało Sebastiana nie zostało odnalezione. Szczątki, które uznano za królewskie, były niemożliwe do zidentyfikowania, odarte z kosztownej zbroi i zdeformowane. Od początku istniały wątpliwości co do ich autentyczności, a co za tym idzie, wątpliwości, czy młody król naprawdę poległ w bitwie. Pojawiły się pogłoski, że został on cudownie uratowany i nadzieje na jego rychły (lub nie) powrót. Wykorzystuje to w fabule swojego dramatu Przędziecki –

---

13 E. ŁUKASZYK: *Wyspa kobiety czy wyspa czystości? Polemika wokół sebastianizmu w epice portugalskiej XVI i XVII wieku*. W: *Archipelagi wyobraźni. Z dziejów toposu wyspy w kręgu literatur romańskich*. Red. E. ŁUKASZYK. Kraków 2007, s. 53.

14 Ibidem, s. 54.

drugi akt rozgrywa się już po tragicznej bitwie, kiedy do Lizbony powraca przez nikogo początkowo nierozpoznany, wyglądający jak ubogi włóczęga król Sebastian. Epizod ten stwarza nie tylko możliwość bardzo ciekawego opracowania figury sobowtóra (Sebastian jest sobą i włóczęgą jednocześnie, obserwuje własne uroczystości pogrzebowe i zwłoki, które rzekomo są nim). Wiara w cudowne ocalenie Sebastiana, jego możliwy powrót, który stałby się początkiem odrodzenia Portugalii, zrządzenia jarzma hiszpańskiego i odzyskania dawnej (czy nawet przewyższającej dawną) potęgi okazała się niezwykle trwała. Była ona żywa nie tylko bezpośrednio po tragicznej bitwie, ale z biegiem czasu przerodziła się w rodzaj obsesji, powszechną wiarę w powrót króla, który wiecznie młody, na białym koniu, dowodząc hufcem rycerzy, przybędzie, by uratować swój kraj. Legenda o cudownym ocaleniu monarchy i wiara w jego równie cudowny i cudotwórczy powrót stała się w Portugalii podstawą sebastianizmu, czyli, jak to określiła Maria Danilewicz-Zielińska, swoistej „zbiorowej psychozy”, dającej nadzieję na odrodzenie i uzasadniającej bierne oczekiwanie na cud<sup>15</sup>. I znów nietrudno się tu dopatrzeć analogii z polskim mesjanizmem, który zakładał czekanie na cud odrodzenia, gwarantowany przez fakt, iż upadek Polski postrzegany był jako część boskiego planu, a odrodzenie kraju miało być kolejnym, niezbędnym tego planu elementem. Oczywiście, w przypadku polskiego mesjanizmu narodowego sprawa jest nieco bardziej skomplikowana, bo w roli owego pośrednika, którego zadaniem jest zbawienie Europy, występował cały naród, jednak źródła mesjanizmu leżą w przekonaniu o szczególnej misji powierzonej przez Boga właśnie Polakom. Warto przypomnieć, że obecna w polityce polskiej od xv wieku (a popularyzowana również przez pisarzy obcych<sup>16</sup>) idea Polski jako kraju nie tylko broniącego swych granic przed Tatarami i Turkami, ale działającego w ten sposób na korzyść całej Europy, stała się ważnym składnikiem ideologii sarmackiej. Polacy bronić mieli Europy nie tylko tutaj na ziemi: „Misją powierzoną Polakom przez Boga miała być obrona wiary świętej; stąd już tylko krok prowadził do pierwszych przejawów ówczesnego mesjanizmu”<sup>17</sup>. Jan

---

15 M. DANILEWICZ-ZIELIŃSKA: *Król portugalski Sebastian...*, s. 77.

16 Por. J. TAZBIR: *Polskie przedmurze chrześcijańskiej Europy. Mity a rzeczywistość historyczna*. Warszawa 1987, s. 17–21.

17 J. TAZBIR: *Przedmurze jako miejsce Polski w Europie*. W: IDEM: *Rzeczpospolita i świat. Studia z dziejów kultury xvii wieku*. Wrocław 1971, s. 69.

Paweł Woronicz, widząc w upadku Polski próbę zesłaną przez Boga narodowi darzonemu przez Stwórcę szczególnymi względami, wpisywał jednocześnie sens wielkiej politycznej tragedii w wyższy, pozaziemski porządek. Po upadku powstania listopadowego skłonność do obsadzania Boga w roli sojusznika Polaków, a nawet gwaranta przyszłego odrodzenia kraju, tylko się pogłębiała. Można więc powiedzieć, iż – do pewnego przynajmniej stopnia – Polacy składali swój los w ręce Boga, Portugalczycy na swojego „zbawiciela” wybrali króla Sebastiana, lecz sposób myślenia wpisany w obie te postawy jest dość podobny. Widoczne w legendzie Sebastiana zapotrzebowanie na charyzmatycznego, obdarzonego mocą nadprzyrodzoną i jednoczącego naród przywódcę, również jest bardzo bliskie mentalności dziewiętnastowiecznych Polaków. Jeśli na dodatek pamiętamy, że mit Sebastiana wiąże się z przepowiedniami szewca z Beira Alta – Bandarry, trudno oprzeć się skojarzeniom z Wernyhorą, który przepowiedział upadek Polski<sup>18</sup>. W obu tych wizjach i ich „długim trwaniu” w kulturze polskiej i portugalskiej widzieć można „pokrewieństwo koncepcji szczęśliwej przyszłości kraju uciemnionego chwilowo – za własne grzechy! [...]”<sup>19</sup>. W przypisywanym portugalskiemu ludowemu twórcy dziele pt. *Trovas* znaleźć można niejasne, wysoce aluzyjne obrazy zapowiadające „nadejście Ukrytego (O Encoberto), mające przynieść sprawiedliwość i pokój”<sup>20</sup>. Po bitwie pod Alcácer-Quibir i kontrowersjach związanych ze śmiercią Sebastiana i strofy te zaczęto odczytywać jako zapowiedź powrotu króla i związanego z nim odrodzenia kraju. Co ciekawe, dzieło Bandarry funkcjonowało pierwotnie w kulturze ludowej, w obiegu ustnym, dopiero po tragicznym fiasku wyprawy afrykańskiej wątki te zostały podjęte przez autorów i „komentatorów wywodzących się z kręgu

---

18 M. DANILEWICZ-ZIELIŃSKA: *Król portugalski Sebastian...*, s. 77. Pro-roctwa Bandarry nawiązywały do mesjanizmu zrodzonego w kręgu tak zwanych „nowych chrześcijan”, czyli Żydów, którzy w 1496 roku wobec groźby zesłania decydowali się na chrzest. Część z nich „zachowała wierność starej religii i trwała w oczekiwaniu Mesjasza, dając początek mesjanizmowi portugalskiemu” (M. DANILEWICZ-ZIELIŃSKA: *Portugalski Vernyhora (Gonçalo Anes Bandarra)*. W: EADEM: *Próby przywołań. Szkice literackie*. Warszawa 1992, s. 252).

19 M. DANILEWICZ-ZIELIŃSKA: *Portugalski Vernyhora...*, s. 254.

20 E. ŁUKASZYK: *Sebastianizm. W oczekiwaniu na idealnego władcę, który przypłylnie z zaklętej wyspy*. W: „Studia Iberystyczne”..., s. 38. Zob. też: J. VAN DEN BESSELAAR: *O sebastianismo – história summária*. Lisboa 1987, s. 59–60.

arystokracji i elity kulturalnej”<sup>21</sup>. Ludowa proveniencja przepowiedni o cudownym powrocie króla mogłaby być kolejnym elementem uatrakcyjnającym tę koncepcję w oczach romantyka, dla którego ludowość powinna być niekwestionowanym źródłem istotnych i prawdziwych inspiracji. Gdyby ów aspekt legendy Sebastiana był znany Przedzdieckiemu, byłby to z pewnością dodatkowy powód skłaniający go do zajęcia się tym właśnie epizodem z portugalskiej historii.

Sebastianizm i polski mesjanizm romantyczny mają podobną – charakterystyczną dla ruchów mesjanistycznych w ogóle – genezę. Jak pisał Andrzej Walicki: „Świadomość millenarystyczno-mesjanistyczna rodzi się w okresach wielkich katastrof dziejowych, zbiorowych prześladowań, załamania tradycyjnych autorytetów; jego podłożem są napięcia emocjonalne spowodowane frustracją, cierpieniem, upokorzeniem, niepokojem”<sup>22</sup>. W takiej kryzysowej sytuacji znaleźli się Polacy bez wątpienia po III rozbiorze Polski, a wiara w opiekę Boga i w szczególną misję, którą mieli do wypełnienia Polacy w Europie, nadawała nie tylko sens ich cierpieniu, ale też dawała nadzieję na odmianę sytuacji. Wprawdzie mesjanizm romantyczny nie musiał zakładać bierności Polaków i ich oczekiwania (wyłącznie) na wypełnienie się wyższego planu. Widać to wyraźnie choćby w *Księgach narodu i pielgrzymstwa polskiego*, gdzie Mickiewicz akcentuje konieczność pracy Polaków nad samymi sobą i poprawę wad. Trudno jednak nie zauważyć, że koncepcja mesjanistyczna sprzyjała, a w każdym razie sprzyjać mogła, usprawiedliwianiu bierności i optymistycznego oczekiwania na cudowną odmianę losów państwa i narodu. Podobne tendencje wpisane są w koncepcję sebastianizmu: „[...] pojawienie się charyzmatycznego przywódcy i nadzieja na ustanowienie w ten sposób nowego porządku wpisuje się w pojmowanie historii jako realizacji planu opatrnościowego i zakłada uzależnienie życia zbiorowości od czynnika nadprzyrodzonego. Zbiorowość ta nie ponosi odpowiedzialności za samą siebie”<sup>23</sup>. O żywotności sebastianizmu

---

21 E. ŁUKASZYK: *Sebastianizm. W oczekiwaniu na idealnego władcę, który przyplynie z zakłętej wyspy*. W: „Studia Iberystyczne”..., s. 40.

22 A. WALICKI: *Filozofia a mesjanizm. Studia z dziejów filozofii i myśli społeczno-religijnej romantyzmu polskiego*. Warszawa 1970, s. 13.

23 E. ŁUKASZYK: *Sebastianizm. W oczekiwaniu na idealnego władcę, który przyplynie z zakłętej wyspy*. W: „Studia Iberystyczne”..., s. 41.

w kulturze portugalskiej<sup>24</sup> zdecydował zapewne fakt, że w mieście tym dochodzą do głosu najważniejsze cechy wyróżniające mentalność Portugalczyków, składające się wręcz na ich narodowy charakter: marzycielstwo, ucieczka od rzeczywistości i niezadowolenie z niej (co prowadzi do wiecznej tęsknoty za tym, czego w owym „tu i teraz” brak), poddanie się losowi, fatalizm<sup>25</sup>. Można w sebastianizmie i wynikającym z niego biernym oczekiwaniu na cud odrodzenia, nadziei na zaspokojenie boleśnie odczuwanego w otaczającym świecie braku, widzieć – podobnie jak João Lúcio de Azevedo – rodzaj *saudade*<sup>26</sup>, zrodzonej z bólu tęsknoty, właściwej temu jednemu narodowi w Europie. Portugalski fatalizm zakłada natomiast przerzucanie odpowiedzialności za wszystko na los i zdejmowanie tym samym brzemienia odpowiedzialności z ludzi, którzy nie są w stanie przeciwstawić się losowi, mogą zatem i powinni przyjmować wszystko, jak się zdarzy<sup>27</sup>. Postawa ta doskonale wpisuje się w mit sebastianistyczny, sprzyjający bierności, tęsknocie za dawną chwałą i świetnością<sup>28</sup>, lecz skutecznie uwalniający od odpowiedzialności za losy kraju i wspólnoty.

Na ile świadom był Przekazaniecki związków pomiędzy portugalskim sebastianizmem a polskim mesjanizmem, na ile dostrzegał w legendzie Sebastiana odpowiednik mesjanistycznych skłonności Polaków (które w czasie powstania dramatu zdążyły już zaznaczyć swoją obecność w polskiej kulturze), nie sposób jednoznacznie orzec<sup>29</sup>. Nie

---

24 Jest to ciągle fenomen nie tylko analizowany przez badaczy, ale też obecny w literaturze, choć współczesne odniesienia do mitu sebastianistycznego są zazwyczaj krytyczne i zmierzają w stronę demaskowania tkwiących w nim niebezpieczeństw. Dzieje się tak np. w utworach Agustiny Bessy-Luís czy Antonia Lobo Antunesa (zob. E. ŁUKASZYK: *Współczesna proza portugalska. Tematy, problemy, obsesje* (1939–1999). Kraków 2000, s. 157–158).

25 Z. BUŁAT SILVA: *Fado – podejście semantyczne. Próba interpretacji słów kluczy*. Wrocław 2008, s. 102–108.

26 Ibidem, s. 108.

27 Ibidem.

28 Warto w tym miejscu przypomnieć, że właśnie w ten sposób definiuje się *saudade* – jedno ze słów kluczy charakterystycznych dla portugalskiej kultury, przywoływane już tutaj, a oznaczające melancholijne wspomnienie czegoś, co było przyjemne, lecz wydarzyło się dawno lub daleko stąd, jest to uczucie smutku wywołane utratą czegoś, do czego było się przywiązaniem (por. ibidem, s. 196–197).

29 Szczegółowa analiza podobieństw pomiędzy sebastianizmem a polskim mesjanizmem narodowym jest tematem na osobne, obszerne studium. Zagadnienie

wspomina o tym w historycznym komentarzu poprzedzającym dramat, ale fakt, że jednym z bohaterów utworu uczynił Camõesa – wielkiego, narodowego poetę Portugalii – i to właśnie jemu powierzył misję obwieszczenia lizbończykom prawdy o powrocie Sebastiana i zamordowaniu go przez wrogów kraju, a także wieszczania (w natchnieniu, jak informują didaskalia), iż „szlachetna rodzina Bragança [...] pojawi się wśród rodów królewskich”<sup>30</sup>, co można uznać za zapowiedź wyzwolenia się Portugalii od hiszpańskiego jarzma, mógłby sugerować, że ów mitotwórczy element obecny w historii Sebastiana nie był mu nieznanym i pragnął go również przynajmniej upamiętnić, a może nawet wykorzystać w swoim dramacie. Anna Kalewska, komentując kreację narodowego portugalskiego poety w dramacie Przędzieckiego, pisze wprost: „Polsko-francuski Camões stał się zatem wyznawcą sebastianizmu”<sup>31</sup>.

Warto dodać, że mesjanizm zaznaczył swą obecność w kulturze portugalskiej prawdopodobnie już wcześniej, w czasie kryzysu dynastycznego w latach 1383–1385. Udało się wówczas obronić niepodległość kraju, co dało początek twierdzeniom o uprzywilejowanej pozycji Portugalii w walce z muzułmanami, o specjalnej opiece, jaką Bóg rozłożył nad tym krajem<sup>32</sup>. Również w polskiej historii tendencje do znajdowania potwierdzeń szczególnego miejsca przyznanego przez Boga naszemu

---

niem tym zajmowała się Beata Cieszyńska, która na konferencji pt. *From mission to messianism* (Lizbona, 13–15 maja 2014) wygłosiła referat pt. *Sebastianism and sarmatism between mission and messianism* podejmujący wiele istotnych dla tego problemu wątków. Analizując tę kwestię, trzeba wziąć przede wszystkim pod uwagę złożoność samego zjawiska i ewolucję, której podlegał sebastianizm w portugalskiej tradycji (zob. L.F. SILVÉRIO LIMA: *O império do sonhos. Narrativas proféticas, sebastianismo & messianismo brigantino*. São Paulo 2010, s. 249–267). Zagadnienie to, choć samo w sobie niezwykle interesujące, wykracza poza tematykę niniejszego szkicu, bowiem jeśli w dramacie Przędzieckiego można widzieć nawiązania do sebastianizmu, to tylko w prezentowanym tu najbardziej ogólnym sensie, w odniesieniu wyłącznie do postaci i legendy Sebastiana I.

30 A. PRZEDZIECKI: *Don Sébastien...*, s. 128.

31 A. KALEWSKA: *Dramat romantyczny i współczesny w perspektywie polsko-portugalskiego dialogu kulturowego*. W: *W kręgu literatury i kultury iberyjskiej i iberoamerykańskiej. Migracja i transformacja dyskursów – dialog międzykulturowy*. Red. U. ASZYK, A. FLISEK, Ł. GRÜTZMACHER, K. KUMOR. Warszawa 2009, s. 144.

32 E. ŁUKASZYK: *Sebastianizm. W oczekiwaniu na idealnego władcę, który przybędzie z zaklętej wyspy*. W: „*Studia Iberystyczne*”..., s. 36.

krajowi i narodowi wśród państw i ludów europejskich powtarzały się w kolejnych stuleciach. Wystarczy przywołać wzmiankowany już mesjanizm obecny w kulturze sarmackiej, a oparty na przekonaniu, że misją powierzoną Polakom przez Boga była obrona wiary chrześcijańskiej<sup>33</sup>, co miało też związek z koncepcją Polski jako przedmurza chrześcijaństwa. Sebastianizm, podobnie jak polski mesjanizm, okazał się też fenomenem nadzwyczaj trwałym. Koncepcja ta weszła na stałe do grona idei kształtujących myślenie Portugalczyków, przetrwała nawet okres oświecenia, kiedy próbowano ją tępić jako sprzeczną z racjonalizmem, a odrodziła się z nową siłą w momencie kolejnego „narodowego kryzysu, jakim była seria najazdów francuskich na początku XIX wieku”<sup>34</sup>. Przeddziecki nie odwiedził Lizbony w pierwszej połowie stulecia, więc nie mógł się przekonać, że sprzedawano tam wówczas mapy tajemniczej wyspy, na której przebywać miał król Sebastian i jego wierni rycerze, że wypatrywano już z brzegu przybywającego okrętu, a literatura sebastianistyczna przeżywała swój renesans<sup>35</sup>. Trudno jednak nie zauważyć, że polski dramat o losach króla Sebastiana powstaje w momencie wzmożonego zainteresowania sebastianizmem, a nawet sporu na jego temat toczącego się w Portugalii. Dostrzegano bowiem niebezpieczeństwa tkwiące w tej koncepcji, a sprowadzające się do przedkładania irracjonalnego oczekiwania na cud ponad racjonalne działania na rzecz poprawy własnej sytuacji<sup>36</sup>. Zauważmy, że są to te same kontrowersje, które wpisane są w polski mesjanizm. Ewa Łukaszyk pisze, że w Portugalii „[...] romantycy, w innych krajach Europy tak wrażliwi na urok przesądu i ludowej wiary wykraczającej poza to, co może zbadać »mędrca szkiełko i oko«, uczestniczyli w ataku na sebastianizm”<sup>37</sup>. Tym bardziej warto odnotować fakt, że polski romantyk poświęca Sebastianowi i dramat uwznioślający tę postać i wykorzystujący elementy jego legendy, które stały się podstawą sebastianizmu, w sposób odmienny. Choć dostrzega w postawie władcy pierwiastek szaleństwa (tak można by określić upór, z jakim dąży on do

---

33 J. TAZBIR: *Przedmurze jako miejsce Polski w Europie*. W: IDEM: *Rzeczpospolita i świat...*, s. 69.

34 E. ŁUKASZYK: *Sebastianizm. W oczekiwaniu na idealnego władcę, który przypłylnie z zakłętej wyspy*. W: „*Studia Iberystyczne*”..., s. 42.

35 Ibidem, s. 42–43.

36 Ibidem, s. 44.

37 Ibidem, s. 43.



podjęcia fatalnej wyprawy będącej w istocie wyrokiem śmierci dla kwiatu portugalskiego rycerstwa), jednocześnie dba o podkreślenie szlachetności władcy<sup>38</sup>, a upadek Portugalii także w jego interpretacji jest wynikiem działania szeregu historycznych sił i stronnictw. Można by w sposobie wykorzystania przez Przeddzieckiego legendy Sebastiana widzieć nawet swoiste rozstrzygnięcie owych kontrowersji sebastianistycznych. Kreując sytuację, w której młody władca powraca do Lizbony i zostaje zamordowany przez swoich wrogów, będących w istocie wrogami Portugalii, a przede wszystkim obwieszczając to zdarzenie ludowi i objaśniając jego sensy, buduje autor nie tylko tragiczny finał swojego utworu. Wzburzony lud Lizbony staje się niejako depozytariuszem misji Sebastiana, któremu nie udało się zapobiec upadkowi kraju i pokonać zdrajców. Miłujący swego władcę poddani, przejęci jego losem i pouczeni przez Camõesa, dają jednak nadzieję na to, że zwycięstwo sił wrogich Portugalii nie jest ostateczne. Taka nadzieja nie wiązałaby się jednak z biernym oczekiwaniem na cud, ale z konkretnymi działaniami Portugalczyków, którzy sami muszą dokończyć rozpoczęte z chwilą powrotu Sebastiana dzieło.

Wyjątkowym dowodem trwałości tendencji sebastianistycznych w kulturze portugalskiej jest opublikowany w 1934 roku poemat *Mensagem* Fernando Pessoa<sup>39</sup>. Ten niezwykle utwór nie tylko potwierdza ważność samej postaci króla Sebastiana i związanego z nim mitu dla kolejnych pokoleń jego rodaków, ale – jak słusznie zauważa współautor polskiego przekładu poematu, Henryk Siewierski – na nowo ten mit

---

38 Jest to w gruncie rzeczy wizerunek bliski temu, jaki kreśli José van den Besselaar, dostrzegając w Sebastianie i figurę tyleż tragiczną, co dziwaczną, wskazując jego zahamowania psychiczne (czego przyczyną mógł być brak czułości matczynej w dzieciństwie), dbałość o ciężką fizyczną, skłonności ascetyczne i nieustanne marzenia o wielkich czynach przy jednoczesnym braku zdolności do racjonalnej oceny sytuacji. W efekcie nie można tej postaci odmówić wielkości i wierności ideałom, ale na te pozytywne cechy negatywny wpływ miały upór, fanatyzm i egocentryzm młodego władcy (J. VAN DEN BESSELAAR: *O sebastianismo...*, s. 60).

39 Interpretacja sebastianizmu autorstwa Pessoa jest, oczywiście, jedną z wielu możliwych. Zestawienie najważniejszych stanowisk w tej kwestii, poczynając od ustaleń dziewiętnastowiecznego historyka Joaquina Pedra de Oliveiry Martinsa, w ujęciu którego sebastianizm był istotą portugalskiego ducha narodowego, a na przeglądzie najnowszych prac autorów obcych (francuskich, holenderskich i brazylijskich) kończąc, znaleźć można w przywoływanej już książce: L.F. SILVÉRIO LIMA: *O império do sonhos...*, s. 245–248.

interpretuje, szukając w nim wciąż aktualnych znaczeń: „W *Mensagem* zawarte jest przekonanie, że mitu króla Sebastiana nie można zamknąć w granicach raz ustalonych. Nie mieści się tam. Jest on przecież zaproszeniem do przekraczania granic, jak to czynili wielcy szaleńcy z królem Sebastianem włącznie”<sup>40</sup>. Dla zrozumienia postaci Sebastiana Pessoa przywołuje figurę znaczącą dla jego własnej twórczości, nie sposób jednak nie zauważyć, że w swej istocie bardzo romantyczną, figurę sobowtóra. Pragnienie chwały będące udziałem portugalskiego króla Pessoa interpretuje w kategoriach szaleństwa wprawdzie, ale takiego, które ma moc twórczą, szaleństwa, które zdolne jest przemieniać świat. O losie Sebastiana i jego tragicznej śmierci pisze więc dwudziestowieczny poeta:

Dlatego w piasku pustyni zostało,  
Czym byłem, nie czym jestem wciąż.  
  
Niech to szaleństwo biorą ode mnie  
Inni, ze wszystkim, co miało w sobie<sup>41</sup>.

Tym razem owo rozdwojenie dokonuje się za sprawą mitu, który dzieli postać Sebastiana na realną egzystencję zakończoną tragicznie w piaskach Alcácer-Quibir, i symboliczną esencję, nieśmiertelną, zarażającą kolejne pokolenia wiarą, że można zrobić więcej, przekroczyć własne ograniczenia, wychylić się ku wiecznej chwale, osiągnąć nieziemskie nawet cele. Jest rzeczą ciekawą, że także w romantycznym dramacie wykorzystany został ów motyw sobowtóra. U Przeczdzickiego wynika on z kontrowersji wokół śmierci monarchy, dzięki czemu cudownie ocalony król może powrócić nierozpoznany do swej ojczyzny. Autor wykorzystuje jednak ów wątek, aby pokazać swoiste rozszczepienie osobowości bohatera – Sebastian po przegranej bitwie to już inny człowiek, sobowtór dawnego króla, w myśl romantycznej zasady: taki sam, a jednak całkowicie inny. „Ten drugi” Sebastian jest świadom swoich błędów, widzi, iż padł ofiarą knońców zdrajców, jednocześnie docenia przywiązanie ludu, jak sam mówi, tylko słowa adresowane niegdyś do biednych i prostych

---

40 H. SIEWIERSKI: *Wstęp*. W: F. PESSOA: *Mensagem. Przesłanie*. Przeł. A. DA SILVA, H. SIEWIERSKI. Warszawa 2014, s. 13.

41 F. PESSOA: *Mensagem. Przesłanie...*, s. 59.

wydały pożądane owoce. Interpretacja Przeddzieckiego jest oczywiście odmienna niż dwudziestowiecznego poety, w rozumieniu polskiego romantyka klęska pod Alcácer-Quibir wyzwala drugie oblicze Sebastiana, wolne od błędów i zaślepienia, którym podlegał wcześniej. Jednak fakt, że ten odmieniony władca zwraca się do szczerze go miłującego ludu i w nim upatruje swego sprzymierzeńca, może być (jak już wspominałam) znakiem, że także Przeddziecki, patrząc niejako z zewnątrz, spoza kultury portugalskiej i jej uwarunkowań, dostrzegał w postaci tragicznego króla pewną potencję mitotwórczą, że widział w nim kogoś, kto pozostawił po sobie nie tylko wspomnienie bezprzykładnej klęski, ale też nadzieję na triumf pozytywnych wartości, których depozytariuszem staje się miłujący swego władcę lud Lizbony.

Wreszcie ostatnia polsko-portugalska analogia w dramacie Przeddzieckiego: pomiędzy Iosem Sebastiana i Władysława Warneńczyka. Podobne jest tu właściwie wszystko (poza datami: Warneńczyk ginie w 1444 roku, tragiczny finał życia i panowania Sebastiana ma miejsce w 1578 roku). Obaj byli młodymi władcami (korony otrzymali jako małoletnie dzieci, jako młodzieńcy zginęli), obaj ulegli złym radom (Sebastian prohiszpańsko nastawionych doradców, Władysław pod wpływem legata papieskiego rozpoczął swoją kolejną wyprawę przeciw sułtanowi Muradowi II), obaj walczyli z niewiernymi jak na rycerzy chrześcijańskich przystało. Obaj wreszcie polegli w bitwach, lecz ich śmierć podawano w wątpliwość. Nikt nie widział momentu śmierci Władysława, a ponieważ nie było pewności co do jego losów, nie wysłano po bitwie poselstwa z prośbą o wydanie zwłok<sup>42</sup>. Wszystkie te wątpliwości stały się pożywką dla legendy o cudownym (jak w przypadku Sebastiana) ocaleniu i powrocie króla. Pogłoski na temat jego dalszych losów pojawiały się od czasu do czasu. Jeden z tropów prowadzi zresztą do Portugalii właśnie, dokąd Warneńczyk miał zawędrować w 1454 roku. Najpierw do Lizbony, a po otrzymaniu od króla Alfonsa posiadłości w Madalena do Mar – na Maderę. Tam w 1474 roku przybyli z Polski franciszkanie rozpoznali króla (po znajomości języka polskiego i sześciu palcach u stopy)<sup>43</sup>. W czasach rozbiorów Warneńczyk

---

42 F. ZIEJKA: *Z dziejów legendy Władysława Warneńczyka, ostatniego krzyżowca Europy*. W: IDEM: *Moja Portugalia. Tryptyk europejski*. Kraków 2008.

43 Ibidem. Ów portugalski wątek w biografii, a raczej legendzie, Warneńczyka znalazł po latach sensacyjne wręcz rozwinięcie. Manuel Rosa w kontrowersyjnej książce kwestionującej najbardziej rozpowszechnioną wersję historii

urasta do rangi symbolu bohatera niezłomnego, idealnego, własności wspólnej wszystkich Polaków, a jego wizerunek kreują autorzy tacy jak Jan Podolecki, Jan Czarnowski, Lucjan Siemiński, Teofil Lenartowicz, Seweryna Duchnińska, Józef Ignacy Kraszewski<sup>44</sup>. Czy Przeczdzicki dawał sobie sprawę z analogii pomiędzy losami Władysława Warneńczyka i Sebastiana, a także z podobnej funkcji, w jakiej wykorzystane zostały ich legendy, trudno jednoznacznie dociec<sup>45</sup>. Nie ma śladów takiego myślenia w tekście dramatu, choć jednocześnie założyć można, że funkcjonujący w piśmiennictwie polskim od xv wieku symboliczny wizerunek Władysława Warneńczyka, będący później podstawą romantycznego uwznioślenia tego władcy, nie uszedł całkiem uwadze historyka i badacza literatury. I nawet jeśli w czasach powstania dramatu poświęcone Warneńczykowi utwory przywołanych powyżej dziewiętnastowiecznych autorów nie zostały jeszcze napisane, Przeczdzicki był zapewne świadom sposobu, w jaki interpretowana jest ta postać w polskiej tradycji, i nie można całkiem wykluczyć, że dostrzegał w jej losie pewne analogie z losem Sebastiana.

---

życia Krzysztofa Kolumba nie tylko powtarza pogłoski o pobycie Władysława (ukrywającego się pod imieniem Henryka Niemca) na Maderze, ale też dowodzi, że słynny odkrywca Ameryki był nie kim innym, jak właśnie synem polskiego króla zaginionego pod Warną – Zygmuntem Henrykiem. Segismundo Henriques miał ponieść śmierć na morzu przygnieciony przez złamany maszt, ale zdaniem Rosy była to mistyfikacja, dzięki której zniknął Zygmunt, a narodził się Krzysztof Kolumb (M. ROSA: *Kolumb. Historia nieznaną*. Przeł. M. SZAFRAŃSKA-BRANDT. Poznań 2012, s. 386–431). Przywołuję książkę Rosy na prawach ciekawostki, potwierdza ona bowiem po pierwsze żywotność legendy cudownie ocalonego Władysława Warneńczyka, która – znów podobnie jak w przypadku Sebastiana i – sięga aż po czasy nam współczesne, po drugie: podkreśla portugalskie konteksty tej legendy. Warto może na marginesie dodać, że portugalski wątek w historii polskiego króla eksponuje też w swojej książce Leopold KIELANOWSKI: *Odyseja Władysława Warneńczyka*. Londyn 1991.

44 F. ZIEJKA: *Z dziejów legendy...*

45 Biograf Przeczdzickiego, Andrzej Biernacki, jest przekonany, że pisząc swojego *Sebastiana*, autor nie dostrzegał analogii między losem portugalskiego króla i Władysława Warneńczyka. W swoim lakonicznym komentarzu na temat dramatu BIERNACKI pisze: „[...] przyszłemu badaczowi dziejów jagiellońskich wypadki te i ta legenda nic a nic się nie kojarzą z niezmiernie podobnymi losami legendy Władysława Warneńczyka. Mamy pośredni dowód, że na razie jest nasz autor mocniejszy w historii powszechnej aniżeli w ojczystej” (*Aleksander Przeczdzicki...*, s. 28). Mam jednak wątpliwości, czy kwestia ta jest aż tak oczywista, jak chce badacz.

Z pozoru egzotyczny temat zaczerpnięty z dziejów Portugalii okazuje się zatem silnie spleciony siecią rozmaitych historycznych i ideowych nawiązań z historią Polski i mentalnością Polaków. Warto może na prawach dygresji przywołać w tym miejscu sąd Bogusława Doparta, który, dowodząc bezzasadności popularnego twierdzenia, iż romantyzm polski ma charakter bardzo specyficzny i zasadniczo różni się od „romantyzmów europejskich”, zauważa między innymi: „W rzeczywistości wielki romantyzm polski powstawał na tych samych założeniach kardynalnych, które przyjmowano w Europie czy w Stanach Zjednoczonych, tylko je twórczo interpretował i umiejętnie wcielał w realia miejsca i czasu; narodowe mitotwórstwo romantyków wspierało się o intencjonalne toposy i powszechne tradycje symboliczne; a przeciwstawienie polskich losów dziejom innych narodów i ekskluwistyczne wywyższenie polskości nie tyle od romantyków pochodzi, ile zrodziło się z późniejszych wyobrażeń o romantyzmie Polaków”<sup>46</sup>. Sama strategia romantycznego historyzmu pośrednio dowodzi, że w dziejach Polski zaobserwować można mechanizmy podobne do tych, które dochodziły do głosu w różnych momentach historycznych w różnych państwach. Dramat Przeddzieckiego natomiast jednoznacznie wskazuje na podobieństwo nie tylko pomiędzy dziewiętnastowieczną utratą niepodległości przez Polskę a szesnastowiecznym podporządkowaniem Portugalii dominacji hiszpańskiej, ale też analogiczne postrzeganie przez oba narody swej dziejowej, europejskiej misji, a także ważny element narodowej mitologii, który w obu przypadkach – polskim i portugalskim – wyrasta z takiej samej inspiracji i rozwija się w podobnej sytuacji.

Utwór Przeddzieckiego jest jednak ciekawy także ze względów formalnych. Powstał w czasie największej popularności dramatu i teatru romantycznego i posiada właściwie wszystkie ważne cechy widowiska w nowym stylu (widowiska właśnie, bo dramat pisany od początku z zamiarem wystawienia na scenie rządził się przecież innymi prawami niż pisane z niepomiarnie większym rozmachem, ale niemodelowane zgodnie z zasadami scenicznej realizacji, największe dzieła romantyków<sup>47</sup>). Zauważyć się tu daje jeszcze tradycja klasycystyczna – szczególnie w ujęciu tematu i wysokim, eleganckim, lecz zazwyczaj bardziej pate-

---

46 B. DOPART: *Polski romantyzm i wiek XIX. Zarysy, rekonesanse...*, s. 38.

47 Por. A. KOWALCZYKOWA: *Dramat i teatr...*, s. 110.

tycznym niż żywiołowo-emocjonalnym tonie wypowiedzi bohaterów. Ku klasycyzmowi ciąży pewna regularność utworu, który nie łączy w sobie elementów tragicznych z komicznymi, a świat nie jest tu pokazany w sposób polimorficzny i polifoniczny<sup>48</sup>. Dałoby się również w kontekście tego utworu sformułować wątpliwości podobne do tych, które żywił Schelling wobec tragedii Corneille'a – także i tu bowiem zło nie zostało po szekspirowsku skompromitowane poprzez wpisanie go w paradygmat pospolitości i niskości, ale pozostaje do pewnego stopnia uwikłane w ton patetyczny i podniosły<sup>49</sup>. Sam temat spełnia jednak, jak już zostało powiedziane, wszystkie wymogi romantycznego historyzmu. Stosunek do faktów historycznych jest zresztą u Przeddzieckiego dokładnie taki, jak ten sformułowany przez Aleksandra Manzoni, a charakterystyczny dla romantyków w ogóle: historii fałszować nie wolno, ale można ją wzbogacać o szczegóły czy okoliczności, które dodadzą utworom dramatyzmu, wzmocnią prezentowane w nich konflikty<sup>50</sup>. Przeddziecki postąpił zgodnie z tą regułą: oparł się na wydarzeniu historycznym, które obszernie objaśnił w poprzedzającym dramat wstępie, a jednocześnie wykorzystał kontrowersje wokół śmierci Sebastiana, aby wypełnić tę „lukę” własną interpretacją losów króla po tragicznej bitwie.

Wybrany przez Przeddzieckiego epizod z portugalskiej historii w romantycznym stylu koncentruje się wokół nieprzeciętnej jednostki, która doświadcza równie nadzwyczajnego zawodu. Młody władca to bez wątpienia postać wybitna, której wola i ambicje w konfrontacji z siłami działającymi w historii prowadzą do ostatecznej katastrofy. Choć Sebastian jest w gruncie rzeczy człowiekiem szlachetnym i odważnym, ulega jednocześnie silnym namiętnościom, doświadcza wahań, a swoją rolę władcy postrzega jako ciężące mu brzemie, wymagające ciągłych poświęceń (odrzuca miłość, bo uczucie to osłabia odwagę)<sup>51</sup>. Jego decyzja – podjęta ze szlachetnych pobudek, choć motywowana również owymi ukrytymi namiętnościami (żądzą sławy, pragnieniem zasłużenia na podziw i uznanie) – okazuje się nie tylko błędem, ale wręcz zbrodnią, skoro pochłania tyle ludzkich istnień, nie służąc słusznej sprawie, prze-

---

48 W. SZTURC: *Teoria dramatu romantycznego w Europie XIX wieku*. Bydgoszcz 1999, s. 28.

49 Ibidem, s. 29.

50 A. KOWALCZYKOWA: *Dramat i teatr...*, s. 76.

51 A. PRZEDDZIECKI: *Don Sébastien...*, s. 38–43.

ciwnie, przyczyniając się do upadku ojczyzny. W dramacie mówi o tym Vasco da Gama, podkreślając, że nigdy jeszcze naród nie doświadczył tak wielkiej straty, armia Sebastiana została doszczętnie rozbita, uczestnicząca w wyprawie szlachta nie żyje lub trafiła do niewoli<sup>52</sup>. Wszystko to zostało ukartowane przez króla Hiszpanii, a młody, niedoświadczony Sebastian, nie rozumiejąc mechanizmów działających w historii, nieświadomy prawdziwych politycznych interesów ścierających się w afrykańskiej wyprawie, kierując się pragnieniem wypełnienia obowiązku rycerza chrześcijańskiego, padł ofiarą tyleż własnej woli i ambicji, co momentu historycznego, którego istoty nie pojął w całej pełni. Zgodnie z założeniami dramatu romantycznego, utwór ukazuje nie tylko los wybitnej jednostki, ale też konsekwencje, które z podejmowanych przez nią decyzji wynikają dla całej zbiorowości. Przeddziecki wyraźnie manifestuje w swoim dramacie fakt, że upadek Portugalii w wyniku tragicznej wyprawy był momentem przełomowym w historii kraju, mającym konsekwencje zarówno polityczne, jak i mentalne. Jeden z bohaterów dramatu, Camões, stwierdza, że jego *Luzjady* będą całkowicie niezrozumiałe dla kolejnych pokoleń, które w tym dziele przeczytają o sile i sławie swoich przodków, żyjąc w podbitym kraju<sup>53</sup>.

W opracowaniu całości zwraca uwagę typowa dla romantyków tendencja do łączenia sztuk – przedstawienie teatralne ma być syntezą słowa, obrazu, dźwięku. W przypadku dramatu Przeddzieckiego zauważyć się daje skłonność do przyznawania słowu miejsca uprzywilejowanego (nie jest to zresztą niezgodne z romantyczną tradycją, wielu twórców i teoretyków tej epoki zajmowało takie stanowisko), ale autor wyraźnie wyczulony jest również na wizualną stronę widowiska. Szczegółowo opisuje kostiumy głównych postaci, zwracając uwagę na krój, kolorystykę i zdobienia poszczególnych strojów, które nie tylko – znów zgodnie z romantyczną tendencją – są dostosowane do realiów historycznych i statusu społecznego postaci, ale też do tego, co wynika z fabuły (w innym zatem stroju Sebastian poluje, w innym naradza się z możnymi). Szczególnie wiele miejsca poświęca Przeddziecki strojom kobiecym. Rzadko pojawiają się w takich opisach ogólniki w stylu tych stosowanych przez Wiktora Hugo (na którym przecież do pewnego stopnia się wzorował,

---

52 Ibidem, s. 68–69.

53 Ibidem, s. 70–71.

pisząc swój tekst). Nawet jeśli już określa jakiś kostium w ten sposób (na przykład o ubiorze Sebastiana pisze: *à la Charles IX*, następuje zaraz szczegółowe wyliczenie elementów na ów strój się składających). Jedynie w przypadku (negatywnego zresztą) bohatera, księcia Alby, poprzestaje Przeddziecki na określeniach odwołujących się do wiedzy inscenizatorów i sytuujących ubiór postaci w określonym kontekście historycznym (*costume de Grande d'Espagne*).

Równie ważna jest dla autora scenografia. Podtytuł utworu informuje o tym, że jest to dramat w trzech aktach i pięciu obrazach. Owe *tableaux*, czyli obrazy, do których dopasowywano układy dekoracji, były charakterystyczne dla wystawianych na scenie dramatów romantycznych. Ich obecność w utworze wyraźnie świadczy o tym, że autor przywiązywał wagę do scenograficznego określenia przestrzeni, w których rozgrywały się poszczególne części przedstawionej przez niego historii. Warto zauważyć, że brak tu dekoracji imitujących pejzaż. W tej skłonności do przedstawiania wyłącznie wewnątrz lub przestrzeni miejskich (jedyna scenografia przedstawiająca otwartą przestrzeń ukazuje plac w centrum Lizbony, z imponującą zabudową wokół) można widzieć wpływ podziwianego przez autora Wiktora Hugo, który w swoich pisanach z myślą o teatrze sztukach również preferował tego typu dekoracje. Unikanie tła pejzażowego w przypadku wielkiego Francuza miało zapewne na celu podkreślenie faktu, że na los człowieka nie wpływają żadne inne – po-zaludzkie, metafizyczne – siły, człowiek konfrontowany jest w tych sztukach wyłącznie z własnym losem, przeznaczeniem i z innymi ludźmi<sup>54</sup>. Niewątpliwie intencja Przeddzieckiego jest podobna. Tragedia Sebastiana jest tu pokazana jako efekt podejmowanych przez niego samego wyborów, wynikających z jednej strony z cech jego charakteru, z drugiej zaś z jego relacji z innymi.

Zgodnie z założeniami dramatu romantycznego wprowadza także Przeddziecki na scenę swojego utworu lud Lizbony, który odgrywa w opowiedzianej historii niepoślednią rolę. Mieszkańcy Lizbony najpierw ukazani są jako ci, którzy oplakują śmierć króla, później – dzięki Camõesowi, który rozpowszechnia informacje o powrocie i uwięzieniu władcy – szturmują więzienie, aby uwolnić Sebastiana. W finale lizbońscy wdzierają się do więzienia, ale na ratunek jest już za późno. Camões

---

54 A. KOWALCZYKOWA: *Dramat i teatr...*, s. 123.



obwieszcza im prawdę o śmierci władcy, a książę Alba ogłasza koronację Filipa II na króla Portugalii. Prosty lud – wierny Sebastianowi i kochający ojczyznę – zostaje tu wyraźnie przeciwstawiony możnym, spośród których rekrutują się ci zdolni ulec knowaniom wrogów i pozwolić na upadek kraju. To diagnoza utrzymana w bardzo romantycznym tonie: lud spontanicznie i niejako intuicyjnie opowiada się po stronie tego, co słuszne, moiżni z premedytacją wykorzystują słabości króla, aby osiągnąć własne, niezgodne z dobrem ogółu, cele.

Nie ulega wątpliwości, że Przeddziecki chętnie wzoruje się w swym utworze na rozwiązaniach stosowanych przez podziwianego przez siebie Wiktora Hugo, w wielu miejscach jednak zauważyć się dają również odstępstwa od wypracowanych przez francuskiego autora konwencji. Jest tak w sposobie potraktowania przez Przeddzieckiego wątku miłosnego w dramacie. Choć w utworach Hugo (także w *Hernanim*) wątek miłosny jest niezwykle istotny zarówno dla kreacji samego bohatera, jak i konstrukcji osi fabularnej utworu<sup>55</sup>, próżno szukać podobnego rozwiązania w dramacie o Sebastianie. Jest to prawdopodobnie podyktowane wymogami samego tematu – król Sebastian jest młodzieńcem, dla którego obrona wiary, realizacja ideału rycerza czystego i bez skazy były wręcz obsesją, miłość ziemską, do kobiety, stanowiła natomiast rodzaj tabu, była tym, czego młody władca chciał się wyrzec w imię realizacji swoich (wyższych)<sup>56</sup>. Niewykluczone, że właśnie wierność realiom historycznym była jednym z powodów, dla których wątek miłosny nie odgrywa uprzywilejowanej roli w utworze. Drugim powodem mogła być próba przeciwstawienia się tradycji tragedii klasycystycznej, w której zwyczaj czynienia z historii miłosnej osi dramatu był bardzo rozpowszechniony<sup>57</sup>. O losach Sebastiana decyduje zatem jego uwikłanie w sprawy narodu, jego odpowiedzialność za państwo i błędne decyzje podejmowane pod wpływem zdradzieckich doradców, a nie uczucie do kobiety.

---

55 L. ŁOPATYŃSKA: *Wstęp*. W: W. HUGO: *Hernani*. Wrocław 1959, s. XLIV.

56 E. ŁUKASZYK: *Wyspa kobiety czy wyspa czystości? Polemika wokół sebastianizmu w epoce portugalskiej XVI i XVII wieku*. W: *Archipelagi wyobraźni...*, s. 52.

57 Na zjawisko to zwraca uwagę Marta RUSZCZYŃSKA w swojej analizie dramatu *Radziejowscy* Dominika Magnuszewskiego, który zdaniem badaczki z tego właśnie powodu zdecydował się przedstawić swojego bohatera jako tego, który „został uwikłany w losy całego narodu” (*Dominik Magnuszewski między historią i naturą*. Zielona Góra 1995, s. 75).

Maria Danilewicz-Zielińska określiła analizowaną sztukę jako ogniwo przejściowe pomiędzy tragedią pseudoklasycystyczną a dojrzałym dramatem romantycznym<sup>58</sup>. Teza ta domaga się rewizji. W utworze Przeddzieckiego pierwiastki romantyczne wydają się dominujące i to one decydują o charakterze całego dzieła. Jego specyfika polega raczej na tym, że był to dramat pisany od początku z myślą o wystawieniu na scenie<sup>59</sup>, a to narzucało modyfikacje, których próżno szukać w tych dramatach, które w polskiej literaturze romantycznej uważamy za najważniejsze: *Dziadach*, *Kordianie* czy *Nie-Boskiej komedii*. Możemy się, rzeczywiście, w dramacie Przeddzieckiego doszukać pewnych podobieństw formalnych z tragedią neoklasycystyczną, ale wymowa całości jest już zdecydowanie romantyczna, przynosząca romantyczne ujęcie kondycji ludzkiej i tragizmu stanowiącego „[...] zasadniczą właściwość świata i losu człowieka”<sup>60</sup>. Opowiedziana w tym utworze historia nie ciąży ku optymistycznej w istocie wymowie typowej dla neoklasycystycznych tragedii polskich. Klęskę ponosi nie tylko nieszczęsna jednostka – król, który porwał się na fatalną wyprawę, ale też cały naród. Widać tu wyraźnie, jak elementy formalnie wyprowadzone z tragedii neoklasycystycznej służą już nowym, romantycznym celom. Przeddziecki wprowadził do swego dramatu radę możliwych, doradzających królowi. W jej skład wchodziły wybitne postaci, świadome zagrożeń, jakie wiążą się z planowanym przez władcę przedsięwzięciem. Ich kreacja przypomina postaci „dostojnych scenicznych starców, idealnych urzędników państwowych, teatralnych stróżów porządku i prawa – obecnych w wielu tragediach”<sup>61</sup> neoklasycystycznych. Ci mądrzy starcy nie przywrócą jednak w odpowiednim momencie ładu świata, przeciwnie, ich wypowiedzi eksponują jedynie tragizm losu zarówno samego Sebastiana, jak i portugalskiego narodu i państwa.

58 M. DANILEWICZ-ZIELIŃSKA: *Król portugalski Sebastian...*, s. 77.

59 O tym, jak silne są związki tej sztuki z jej inscenizacją, pośrednio świadczy też fakt, że w wydrukowanych po premierze egzemplarzach znalazło się krótkie podziękowanie autora dla aktorów odgrywających kluczowe role. Zwięzłe podsumowanie zalet ich gry i ogólna deklaracja, iż są oni współodpowiedzialni za ostateczny kształt postaci i sukces sztuki, potwierdzają, że Przeddziecki swoje dzieło traktował jak widowisko teatralne, na które składał się tyleż tekst, co jego inscenizacja (por. A. PRZEDDZIECKI: *Don Sébastien...*, s. 131–134).

60 D. RATAJCZAK: *Wstęp*. W: *Polska tragedia neoklasycystyczna*. Wrocław 1988, s. CI.

61 Ibidem, s. CVI.

Tragedia neoklasyseystyczna pod wieloma względami różni się od klasycystycznej, ale podstawowe jej założenia pozostają, oczywiście, niezmienne. Do tych podstawowych założeń należy zasada trzech jedności. Przeddziecki nie podchodzi do niej z przesadną skrupulatnością. O ile jednak w kwestii jedności miejsca można by się zgodzić, że traktuje tę zasadę po prostu swobodnie, o tyle z jednością czasu demonstracyjnie zrywa. Poszczególne sceny rozgrywają się w różnych miejscach, ale tym, co je łączy, pozostaje przestrzeń jednego miasta – Lizbony. Jak wiemy, takie podejście do zasady jedności miejsca, choć niezbyt ortodoksyjne, pojawiało się nawet w refleksjach klasyków<sup>62</sup>. Jednak swoboda czasowa jest już w dramacie Przeddzieckiego zdecydowanie niezgodna z klasycznymi zaleceniami. Pierwszy akt rozgrywa się w roku 1578, drugi – rok po zakończeniu akcji pierwszego, trzeci – kolejne trzy dni później. Co więcej, złamanie zasady jedności czasu odbywa się tu niemal w myśl zaleceń Schlegla, który w swych *Wykładach o sztuce dramatycznej i literaturze* pisał: „Moim zdaniem zmiana czasu i miejsca nie jest zwykłą licencją poetycką, lecz prawdziwą pięknoscią, jeśli ukazany jest również jej wpływ na charaktery oraz jeśli służy teatralnej perspektywie jako aluzja do rzeczy, które dopiero następują, lub jako odniesienie do spraw ukrytych za innymi treściami”<sup>63</sup>. Właśnie tak jest w dramacie Przeddzieckiego – owa zmiana czasu ma umożliwić pokazanie Sebastiana wracającego do Lizbony po kłesce i rzekomej śmierci, co stanowi warunek zbudowania wielowymiarowej postaci, która bez doświadczenia tragicznej kłeski wyprawy afrykańskiej i jej konsekwencji nie zaistniałaby na scenie w całej pełni i złożoności. Wydarzenia związane z powrotem króla, a później jego rozpoznaniem, uwięzieniem i śmiercią (w akcie III), są z kolei niezbędne dla ukazania właściwej wymowy sztuki, a nie jest nią przecież ocena decyzji Sebastiana o wyruszeniu na fatalną wyprawę, ale upadek Portugalii, który zresztą rozumiany powinien być również jako metafora sytuacji Polski, o czym już była mowa.

Dramat Przeddzieckiego *Don Sébastien de Portugal* można najkrócej opisać jako splot sprzeczności i paradoksów. Nie tylko dlatego, że egzo-

---

62 Na co utyskiwał zresztą na łamach „Monitora” Krasicki (M. KLIMOWICZ: *Początki teatru stanisławowskiego (1765–1773)*. Warszawa 1965, s. 241).

63 A.W. SCHLEGEL: *Wykłady o sztuce dramatycznej i literaturze*. Tłum. E. NAMOWICZ. W: *Pisma teoretyczne romantyków niemieckich*. Oprac. T. NAMOWICZ. Wrocław 2000, s. 315.

tyczna tematyka okazuje się w nim połączona z historią Polski ścisłymi więzami. Jest to także jedyna udana próba dramatyczna autora, który całe życie marzył o karierze literata, a który zapisał się w pamięci potomnych jedynie jako historyk i mecenas sztuki<sup>64</sup>, bo pozostałe (całkiem liczne) utwory teatralne jego autorstwa trzeba określić mianem wyjątkowo słabych. Jak kpił Rzewuski, komentując pierwsze pisane po polsku dramaty Przeddzieckiego, są one „przez wszystkich chwalone – tyle, że ich nikt drukować nie chce”<sup>65</sup>. Jest to także utwór wyrażający w sposób aluzyjny żarliwy patriotyzm autora, w romantycznym duchu wypowiadającego się o sytuacji Polski i oskarżającego winnych jej upadku. O intensywności tych uczuć świadczy również tak wyraźne odesłanie w utworze do Wiktora Hugo, nie tylko jako patrona artystycznego, ale też do pewnego stopnia ideowego. Jak zauważa Elżbieta Milewska: „Charakter politycznej aluzji ma również motto zaczerpnięte z *Jesiennych liści* W. Hugo i będące smutną refleksją na temat szybkiego zapominania o zmarłych, co w pięć lat po upadku powstania miało szczególną wymowę”<sup>66</sup>. Znaczenie tych słów wydaje się tym większe, że wielki francuski pisarz niejednokrotnie dawał wyraz swego poparcia dla sprawy polskiej<sup>67</sup>. Żarliwie patriotyczna wymowa dramatu Przeddzieckiego, choć łagodzona kostiumem historycznym, ściągnęła na jego głowę niechęć cara Mikołaja i spowodowała wydalenie z Petersburga. Ale okoliczność tę również należy uznać za wyjątkową w biografii autora, który świadomie wybrał w życiu i działalności naukowej postawę lojalności wobec zaborcy. Przeddziecki swoją służbę dla Polski rozumiał jako rzetelną pracę naukową, gromadzenie wiadomości i dokumentów na temat przeszłości, a nie zaangażowanie w jakąkolwiek działalność o charakterze rewolucyjnym. Jak słusznie zauważa biograf Przeddzieckiego, Andrzej Biernacki, był on kimś w ro-

---

64 W takim charakterze został on również upamiętniony w pracy *Krzemieniec. Ateny Juliusza Słowackiego* – zarówno w biogramie autrostwa Andrzeja Biernackiego (choć tu wspomniana się również dokonania literackie), jak i w kilku innych „okolicznościowych” wzmiankach (por. *Krzemieniec. Ateny Juliusza Słowackiego*. Red. S. MAKOWSKI. Warszawa 2004, s. 377–396, 435, 459, 491, 543).

65 A. BIERNACKI: *Aleksander Przeddziecki...*, s. 29.

66 E. MILEWSKA: *Związki kulturalne i literackie polsko-portugalskie w XVI–XIX wieku*. Warszawa 1991, s. 148.

67 J. PARVI: *Polska w twórczości i działalności Wiktora Hugo*. Warszawa 1977.

dzaju prepozytywisty<sup>68</sup>. Mając w pamięci jego pierwszy napisany po francusku dramat, powiedzieć trzeba, że był to prepozytywista z jedną przynajmniej płomiennie romantyczną kartą w życiorysie. A była to karta... portugalska<sup>69</sup>.

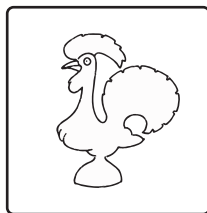
---

68 A. BIERNACKI: *Aleksander Przezdziecki...*, s. 18–21.

69 Rozdział stanowi zmodyfikowaną i rozszerzoną wersję wykładu habilitacyjnego (pt. *Portugalski Sebastian a sprawa polska. O zapomnianym dramacie Aleksandra Przezdzieckiego*) wygłoszonego 24 lutego 2015 roku przed Radą Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Śląskiego.

*Magdalena Bąk*

**Studenci z Coimbry  
i echa powstania styczniowego**







POLSKO-PORTUGALSKICH studiach historycznych i literackich jednym z bardziej wyrazistych wątków jest reakcja Portugalczyków na polskie powstanie niepodległościowe w 1863 roku. „Kiedy chwieje się sztandar wolności – pisała portugalska gazeta »O Jornal do Porto« – jego obrońcami stają się obywatele wszystkich krajów świata, a teren, o który walczą, jest ojczyzną wszystkich ludzi wolnych”<sup>1</sup>. Żywa reakcja Portugalii na styczniową insurekcję nie była niczym niezwykłym, biorąc pod uwagę silne zaangażowanie większej części Europy w sprawę polską. Głosy poparcia i solidarności nadchodziły bowiem z wielu stron, a działania Rosji spotkały się z surową oceną i potępieniem, szczególnie ze strony Francji i Anglii. W prasie portugalskiej pojawiają się wówczas liczne wzmianki na temat polskich wydarzeń, a także opis działań Portugalczyków, którzy z zapałem włączali się we wspieranie duchowe Polaków, propagując postawy solidarności oraz wzmoczonej aktywności literacko-kulturalnej w postaci tekstów i spektakli teatralnych, tworzonych specjalnie na tę okoliczność. W większych portugalskich miastach odbywały się w tym czasie różnego typu spotkania i manifestacje integrujące ludność w poparciu dla sprawy polskiej. W Lizbonie jednym z takich wydarzeń w kwietniu 1863 roku był benefis zorganizowany na rzecz polskich rodzin w teatrze São Carlos<sup>2</sup>. Uczestniczył w nim sam król Ludwik I wraz z małżonką, co wzbudziło nie lada

---

1 Zob. „O Jornal do Porto” 1863, nr 67.

2 Por. F. ZIEJKA: *Moja Portugalia*. Kraków 2008, s. 170–171.



sensację, zwłaszcza że rząd portugalski nie zajął oficjalnego stanowiska wobec powstania styczniowego.

Zaskakuje liczba komentarzy i żywiołowość reakcji Portugalczyków na sytuację Polaków, która wcześniej, prócz nielicznych nawiązań, nie stanowiła istotnego przedmiotu zainteresowań. Sprawa polska była w Portugalii znana i komentowana głównie za sprawą portugalskich emigrantów, którzy uciekali do Francji i Anglii, by przetrwać najtrudniejszy czas niepokoju i wojny. Tam też stykali się z podobnymi sobie emigrantami z Polski, wymieniali informacje i przekazywali je swoim rodakom. Od 1823 do 1833 roku Portugalia przeżywała wojnę domową o sukcesję tronu, dlatego też nie zwróciła szczególnej uwagi na powstanie listopadowe, choć pewne ślady tego wydarzenia są obecne w literaturze portugalskiej. Wówczas jedyną wyraźną reakcją na sprawę polską była wypowiedź pisarza romantycznego, Almeidy Garretta, który miał się odnieść do sprawy polskiej w esej poświeconym sytuacji międzynarodowej Portugalii. Pisał w nim, że Polska zniszczona i zrujnowana przez zaborców, a zwłaszcza przez Rosję, była najsilniejszym wałem obronnym Europy przeciwko Moskalom<sup>3</sup>. Znamienne, że w czasie portugalskiej wojny domowej, w walce o sukcesję tronu, toczonej między Dom Miguelem i Dom Pedrem, zaborcy Polski wspierali właśnie działania nielegalnego sukcesora, czyli Dom Miguela. Między innymi właśnie stąd wynikały starania generała Józefa Bema o utworzenie w Portugalii polskiego legionu, który walczyłby po stronie legalnego sukcesora i jego córki Marii, a przeciwko polskim zaborcom.

Szczególnie duchem solidarności wobec Polski w czasie powstania styczniowego wykazała się grupa studentów i poetów związanych ze środowiskiem uniwersyteckim w Coimbrze. Byli to w dużej mierze sławni w późniejszym okresie twórcy, tacy jak: Antero de Quental, João de Deus, Eça de Queirós, Teófilo Braga czy Guerra Junqueiro. Stanowili oni grupę młodych i energicznych ludzi urodzonych między 1840 a 1845 rokiem, którzy w latach 60. XIX wieku studiowali na Uniwersytecie w Coimbrze. Stąd też nazywani byli „Szkolą z Coimbry”, „Generacją z Coimbry” lub „Pokoleniem 65” (*Geração de Coimbra, Geração de 65.*)<sup>4</sup>. Było to poko-

---

3 A. GARRET: *Portugal na balanço da Europa*. Lisboa [b.r.], s. 54.

4 Niekiedy spotyka się również określenie „Pokolenie 70”, które pochodzi od zapoczątkowanych w 1870 roku prelekcji w Kasynie Lizbońskim tzw. *Conferências*

lenie, które dokonało znaczącego przełomu myślowego i kulturowego w Portugalii, między innymi protestując przeciwko skostniałemu społeczeństwu, zacofanym profesorom, despotyzmowi uczelnianemu oraz ostentacyjnie negując działania władz uniwersytetu<sup>5</sup>. Należy tu dodać, że uniwersytecki letarg, przeciwko któremu protestowali młodzi intelektualiści, spowodowany był nie tylko niechęcią wobec zmian, lecz słabym przepływem informacji między Europą i Portugalią, a także pomiędzy stolicą a oddaloną nieco Coimbrą. Nowości ze świata europejskiego zaczęły żwawiej docierać na początku lat 60. wraz z otwarciem pierwszych linii kolejowych, które w kolejnych dekadach znacznie zbliżyły do siebie oddalone wcześniej miejsca. Dokonało się to za sprawą panującego wtedy Pedra V, wielkiego orędownika rozwoju i postępu. On sam domagał się jakiegoś znaczącego wstrząsu dla uspięnej Portugalii<sup>6</sup>. Młodzi intelektualiści, na fali płynących z Europy idei, systemów i estetyk, stali się postulatorami zmian; uważali, że Portugalia musi włączyć się w europejskie życie intelektualne i wyjść z romantycznej stagnacji, spowodowanej w dużej mierze przez drugie pokolenie romantyków, zwane też ultraromantykami. Prowadzili więc liczne dysputy, przedstawiali manifesty i literackie polemiki, które miały obudzić społeczeństwo i w konsekwencji spowodować jego mentalną przemianę. Było to pokolenie niezwykle zróżnicowane i trudne do scharakteryzowania, ponieważ składało się z młodych intelektualistów rozmaitych kierunków – poeci, publicyści, historycy, prawnicy i socjologowie<sup>7</sup>. Łączyło ich rozczarowanie współczesnością oraz chęć włączenia Portugalii w główny nurt kultury europejskiej. Ich manifesty ideowe oraz polemiki literackie znalazły się w broszurze zatytułowanej *Bom senso e bom gosto* [Zdrowy rozsądek i dobry gust], w której poeta Antero de Quental wypowiedział wojnę literaturze ultraromantycznej<sup>8</sup>. Kwestie te były także znane później jako *questão coimbrã*,

---

*democráticas*, organizowanych dla wszystkich klas społecznych w ramach programu reformy społeczeństwa portugalskiego (por. J. KLAVE: *Historia literatury portugalskiej*. Wrocław 1985, s. 234).

5 Zob. E. MILEWSKA: *Związki kulturalne i literackie polsko-portugalskie w XVI–XIX wieku*. Warszawa 1991, s. 52–53.

6 Zob. ibidem, s. 50.

7 Por. ibidem, s. 51–52.

8 Zob. ibidem, s. 52.

czyli „kontrowersja coimbryjska”<sup>9</sup>, przypominająca walkę klasyków z romantykami z początku XIX wieku. Idee przyplływające z Niemiec i Francji do Portugalii, tak jak niegdyś do Polski, wprowadziły rewoltę umysłową, odmienne spojrzenie na literaturę i politykę. Zaczęto uświadamiać sobie opóźnienie w stosunku do pozostałych krajów Europy i potrzebę zmiany.

Działalność studentów zataczała w Coimbrze szerokie koła. W 1861 roku Antero de Quental oraz José da Cunha Sampaio zainicjowali tajne stowarzyszenie „Sociedade do Raio”<sup>10</sup>. Sekretne spotkania, nocne rytuały przyjęcia w poczet grupy i niejasna działalność budziły skojarzenia z wolnomularstwem, nasuwając też dość oczywiste analogie z grupą Filomatów i Filaretów. Wzmiankuje o tym Maria Danilewicz-Zielińska: „W latach osiemdziesiątych XIX wieku, jak w mickiewiczowskim Wilnie – studiowała w Coimbrze grupa studentów, którym przypadła rola odnowicieli życia literackiego Portugalii w atmosferze buntu przeciw odpowiednikom naszych klasyków. Młodzi oskarżali »starych« o upadek poezji, o błędne pojmowanie jej roli, o parafianiszczynę i odcinanie się od nowych prądów, o których krążyły legendy”<sup>11</sup>.

Początkowo stowarzyszenie liczyło zaledwie kilka osób – sześć, może siedem, natomiast wiosną 1862 roku organizacja miała już kilkudziesięciu członków, a w szczytowym okresie działalności około dwustu<sup>12</sup>. Nazwę „Sociedade do Raio” można by przetłumaczyć jako stowarzyszenie „promienia” lub „pioruna”. Danilewicz-Zielińska w *Polonicach portugalskich* wprowadza określenie „Promieniści”, co w zasadzie oddaje zamysł zawarty w oryginalnej nazwie. Badaczka dodaje także, że z początkami organizacji związana jest pewna legenda – studenci z Coimbry, włócząc się nocą nad rzeką Mondego, rzucili wyzwanie niebu, domagając się jasnego pioruna. Podobnym wyzwaniem miały stać się postulaty „Sociedade do Raio”, które dopominało się o odnowę

---

9 Szerzej piszą o tym: J. KLAVE: *Historia literatury...*, s. 234; E. MILEWSKA: *Związki kulturalne i literackie...*, s. 52.

10 Na temat genezy stowarzyszenia i jego działalności zob. A. NÓVOA: *Em nome da liberdade, da fraternidade e da emancipação da academia. Um importante inédito de Antero de Quental redigido no âmbito das actividades da „Sociedade do Raio” (Coimbra, 1861–1865)*. „Revista de História das Ideias”. Vol. 13. „Antero de Quental”. Coimbra 1991.

11 M. DANILEWICZ-ZIELIŃSKA: *Polonica portugalskie*. Warszawa 2005, s. 96.

12 Zob. A. NÓVOA: *Em nome da liberdade...*, s. 235–236.

świata i „zerwanie łańcuchów przesądów”<sup>13</sup>. Głównym celem zjednoczonych entuzjastów była walka z despotyzmem uniwersyteckim i zastojem umysłowym wśród profesorów. Postulowano także wprowadzenie nowoczesnej, liberalnej edukacji w duchu braterstwa, która byłaby gwarantem wolności i rozwoju społeczeństwa<sup>14</sup>. Ideowym przewodnikiem „Sociedade do Raio” był Antero de Quental, student prawa, a później jeden z najwybitniejszych portugalskich poetów, przedstawiciel poezji społeczno-politycznej i autor zbioru *Odes modernas*. W słynnym manifestie studenckim z 1862 roku domagał się on, podobnie jak Adam Mickiewicz w *Odzie do młodości*, „słońca wolności i postępu”, które rozświetliłoby ciemność przeszłości i zagwarantowało wolność, za którą niegdyś przelano krew<sup>15</sup>.

Justiça! Um raio de sol também para nós, desse sol de liberdade e progresso que luz para todo o século, e só a nós nos deixa nas trevas do passado. Um lugar no banquete das garantias liberais, que nos é devido, porque essa liberdade custou o sangue dos nossos pais, o nosso sangue!<sup>16</sup>

Zresztą podobieństwo do wymowy słynnej Mickiewiczowskiej ody za pewne nie jest przypadkowe. Antero de Quental, tak jak i jego towarzysze, był pod wpływem francuskiego historyka Jules’a Micheleta, przyjaciela Mickiewicza<sup>17</sup>. Na pewno więc znał, przynajmniej częściowo, utwory polskiego wieszczą i jego młodzieńcze idee. Ponadto Francja, jako ośrodek życia literackiego i kulturalnego Wielkiej Emigracji, silnie oddziaływała na środowisko portugalskie, a co za tym idzie – na kontakty polsko-portugalskie. Jak wiadomo, właśnie stamtąd, między innymi za sprawą wspomnianej już nowo otwartej linii kolejowej do Portugalii, zaczęło

---

13 Zob. M. DANILEWICZ-ZIELIŃSKA: *Polonica...*, s. 97.

14 Por. A. NÓVOA: *Em nome da liberdade...*, s. 237–238.

15 Ibidem, s. 239.

16 *Manifesto dos Estudantes da Universidade de Coimbra – À Opinião Ilustrada do País (1862–1863)*, cyt. za: A. NÓVOA: *Em nome da liberdade...*, s. 239. W przekładzie: „Sprawiedliwość! Promień słońca także dla nas, tego słońca wolności i postępu, które jest światłem dla całego wieku, a tylko nas pozostawia w mrokach przeszłości. Należy nam się miejsce na uczcie liberalnych gwarancji, ponieważ za tę wolność przelali krew nasi rodzice, to nasza krew”. (Przekłady wszystkich fragmentów tekstów portugalskich – L.R.Z., chyba że podano inaczej).

17 Zob. M. DANILEWICZ-ZIELIŃSKA: *Polonica...*, s. 98.

docierać coraz więcej informacji politycznych i literackich. Jak pisał później Eça de Queirós – każdy ranek przynosił jakieś rewelacje, a dzięki temu upowszechniały się wśród literatów takie nazwiska jak Hugo, Poe, Hegel czy Goethe<sup>18</sup>. Wśród nich znalazło się także nazwisko Mickiewicza, którego teksty próbował tłumaczyć, z różnym skutkiem, jeden ze studentów z Coimbrы – Eugenio de Barros Ribeiro<sup>19</sup>. W 1862 roku, w tomie zatytułowanym *Poesias*, wydał między innymi utwór *Do matki Polki*, kilka Mickiewiczowskich wierszy i ballad oraz fragmenty *Pana Tadeusza*, a także *Dziadów cz. III*. Swoje tłumaczenia miał opierać w dużej mierze na francuskich przekładach, co w konsekwencji doprowadziło do zniekształcenia oryginału<sup>20</sup>.

Jak dowodzi Franciszek Ziejka, jako pierwszy z Mickiewiczem zapoznał swoich współtowarzyszy poeta Alberto Sampaio, bliski przyjaciel Antera de Quental, który na łamach czasopisma „O Phosphoro” opublikował wieloodcinkowy tekst *Scepticismo em literatura (Lelia – Werter – Manfred – Conrad – Rene)*, zawierający także wzmianki na temat bohatera *Dziadów*<sup>21</sup>. Zdaniem Ziejki wszystko wskazuje na to, że ów artykuł był przeróbką głośnego eseju George Sand na temat dramatu romantycznego i trzech romantycznych twórców – Byrona, Goethego i Mickiewicza<sup>22</sup>. Co prawda badaczowi nie udało się dotrzeć do numeru „O Phosphoro”, w którym Sampaio bezpośrednio pisał o Mickiewiczu, lecz wiadomo, że za George Sand umieszczał nazwisko polskiego wieszca wśród najwybitniejszych twórców europejskiego romantyzmu. Portugalscy studenci zaczęli więc poszukiwać utworów Mickiewicza i sięgać do francuskich tłumaczeń jego tekstów. Próby ich przekładu oraz propagowania w języku portugalskim nie zakończyły się sukcesem, czego dowodzą wspomniane już nieudane prace tłumaczeniowe Eugenia de Barrosa Ribeiry. Niemniej nazwisko Mickiewicza upowszechniło się

---

18 E. DE QUEIRÓS: *Um Genio que era um Santo*. W: *Antero de Quental*. In *Memoriam*. Porto 1896, s. 485.

19 Piszą o tym szerzej: E. MILEWSKA: *Związki kulturalne i literackie...*, s. 84–85 oraz F. ZIEJKA: *Moja Portugalia...*, s. 374.

20 Por. E. MILEWSKA: *Związki kulturalne i literackie...*, s. 84–88. Badaczka przeprowadza dość dokładną analizę tych przekładów, dowodząc licznych zniekształceń pierwotnego tekstu Mickiewicza.

21 Zob. F. ZIEJKA: *Moja Portugalia...*, s. 373.

22 Por. *ibidem*, s. 374.

między portugalską bracią studencką, a sytuacja Polaków pod zaborami nie była już tak odległa, gdyż dotyczyła rodaków wielkiego wieszca. Ponadto Antero de Quental dostrzegał analogie między losami Polaków i Portugalczyków. Pisał, że oba narody sąsiadują z silnym zaborcą, który pod różnymi pretekstami pragnie zagarniać słabsze obszary. Nawiązywał, rzecz jasna, do ekspansji hiszpańskiej i polityki króla Filipa II<sup>23</sup>. Polska dla Portugalii była małym krajem „pożerany przez wielką Rosję, podobną do Hiszpanii” – stwierdził Władysław Mickiewicz, który w latach 80. XIX wieku przebywał w Lizbonie. Odnotował on też, że na fali polskich emocji Portugalczycy zaczęli nadawać dziewczynom urodzonym w 1863 roku imię Polonia<sup>24</sup>.

Walka młodych o otwarcie umysłów i wyjście z ucisku zacofania zbiegła się w czasie z powstaniem niepodległościowym w Polsce. Po wydaniu słynnego *Manifestu* studenci postanawiają zorganizować demonstracje wspierające walczących Polaków. To niespodziewane zainteresowanie sprawą polską zyskuje w tym kontekście istotną wymowę – staje się pretekstem do wyrażania nie tylko solidarności z walczącym o wolność narodem, ale też własnego buntu wobec niechcianych rządów i umysłowego zastoju. W Coimbrze i w całej Portugalii rusza lawina spotkań i imprez na rzecz sprawy polskiej inspirowana działaniami europejskimi, bowiem wezwania do pomocy Polsce głośnie były w wielu krajach i nie pozostawały bez odezwy. Głównym źródłem wiadomości na temat styczniowego zrywu była portugalska gazeta wychodząca w Coimbrze – „A Liberdade”, która za sprawą prasy francuskiej miała dostęp do informacji przekazywanych bezpośrednio przez krakowski „Czas”<sup>25</sup>. Ambitni i solidarni studenci z Portugalii zorganizowali wiec, w czasie którego słyszeć można było propolskie hasła<sup>26</sup>:

---

23 Zob. MILEWSKA: *Związki kulturalne i literackie...*, s. 61.

24 Zob. W. MICKIEWICZ: *Pamiętniki 1870–1925*. T. 3. Warszawa 1933, s. 187.

25 Do informacji tych dotarła E. MILEWSKA. Badaczka pisze, że krakowski „Czas” współpracował z Hotelem Lambert, który pełnił we Francji rolę agencji dyplomatycznej i propagandowej Rządu Narodowego i bardzo aktywnie wpływał na prasę francuską (zob. *Związki kulturalne i literackie...*, s. 58).

26 Całą sprawę dokładnie opisuje MILEWSKA, obszernie cytując gazetę „A Liberdade”, która na bieżąco donosiła o kwestiach związanych z polskim powstaniem (zob. *Związki kulturalne i literackie...*, s. 53–54).

Biedna Polsko! Gdyby wiwaty mogły przywrócić życie lub wolność, już dawno byłabyś wolnym państwem! Nie brak ci sympatyków! Brak ci pieniędzy i żołnierzy! A tego nie mogą ci dać studenci z Coimbrы, bo nie mają. Dają ci za to serca, a to więcej warte<sup>27</sup>.

W Coimbrze powstał także specjalny komitet, który zajmował się organizacją imprez kulturalnych i zbiórką pieniędzy na rzecz poszkodowanych Polaków. Efektem jego działań były różnorakie występy i przedstawienia teatralne tworzone i wystawiane specjalnie na tę okazję. Kilka z nich odbyło się w Porto w teatrze São Jorge, dokąd udała się także delegacja z Coimbrы. Spektaklom towarzyszyły występy studentów recytujących propolskie wiersze oraz grająca u wejścia wojskowa kapela. Jak pisze Milewska:

Przez trzy wieczory sala była wypełniona po brzegi, a największy entuzjazm publiczności wywołał na ostatnim przedstawieniu tenor polskiego pochodzenia, występujący pod pseudonimem Di Pietro. Ubrany na czarno śpiewak wykonał hymn, w którym w imieniu Polski dziękował Portugalczykom, nazywając ich braćmi. Wówczas to według słów korespondenta „A Liberdade”: „wydawało się, że sufit runie od wiwatów i braw, szczególnie w chwili, gdy studenci ściskali syna Polski łącząc swoje łzy z jego łzami [...]. Tysiąc serc biło tym samym gorączkowym rytmem entuzjazmu dla niepodległości ludu, reprezentowanego wśród nas przez jednego z jego synów, odzianego w żałobę...”<sup>28</sup>.

Prężna działalność organizacyjna i artystyczna komitetu przełożyła się bardzo szybko na konkretną pomoc materialną dla Polaków, którzy za pośrednictwem Londynu otrzymali pieniądze zebrane podczas licznych koncertów, imprez i beneficjów.

Zaskakującą działalność studentów z Coimbrы można tłumaczyć entuzjastycznymi porywami serca właściwymi młodym ludziom, którzy domagali się działań na rzecz szeroko rozumianej wolności, zajmującej

---

27 „A Liberdade” z 15 marca 1863 r. Przeł. E. MILEWSKA: *Związki kulturalne i literackie...*, s. 54.

28 E. MILEWSKA: *Związki kulturalne i literackie...*, s. 55. Zob. także F. ZIEJKA: *Moja Portugalia...*, s. 381.

umysły i serca przedstawicieli wszystkich europejskich narodów. Idea solidarności i braterstwa mieściła się w postulowanych wcześniej przez „Promienistych” postawach, a walka Polaków była realnym działaniem pokazującym siłę płynącą z jedności. Eça de Queirós, jeden z najważniejszych portugalskich pisarzy XIX wieku, po latach miał powiedzieć, że młodzieńczy zapał ówczesnych studentów dwudziestolatków wyrażał się nie w miłosnych romantycznych westchnieniach, ale w pragnieniu walki o sprawę polską. Pisał, że wraz z innymi oddawał w zastaw płaszcze i podręczniki, żeby pomóc Polsce przez patriotyczne zbiórki<sup>29</sup>.

Akcje pomocy Polsce organizowano także w stolicy – Lizbonie. I tam powstał komitet wspierający rodziny walczących Polaków, dzięki któremu, w kwietniu 1863 roku, w lizbońskim teatrze São Carlos, odbył się szeroko anonsowany w prasie benefis, składający się z kilku przedstawień i występów znanych portugalskich aktorów<sup>30</sup>. To właśnie w tym wydarzeniu wziął udział sam król Ludwik I razem z małżonką Marią. Fakt ten nie został przemilczany przez prasę, co więcej, miał swoje negatywne skutki, gdyż spowodował konflikt dyplomatyczny pomiędzy Portugalią a Rosją. Rosyjski ambasador w Lizbonie doniósł bowiem swoim zwierzchnikom o udziale króla w imprezie, co ostatecznie zostało uznane za akt wrogości wobec Rosji. Zatem planowana charytatywna działalność na rzecz polskich rodzin w niezamierzony sposób przerodziła się w sprawę polityczną. Nie zraziło to jednak komitetu do organizacji kolejnych przedsięwzięć. Wśród nich interesującym wydarzeniem był festyn z 13 września 1863 roku, na którym rozdawano wiersz *Do Polski*, potępiający Europę za bierność wobec polskiej sprawy, a orkiestra prezentowała *Hymn męczenników polskich* skomponowany właśnie na tę okazję<sup>31</sup>.

Mnogość imprez i spotkań organizowanych z powodu polskiej tragedii wylicza Ziejka, który, dokonawszy dokładnej kwerendy tekstów z 1863 roku, przede wszystkim prasy portugalskiej, pokazał, jak szerokie kręgi zatoczył ruch poparcia Polaków w Portugalii. Zasadne wydaje się w tym miejscu przywołanie jego zestawienia:

---

29 E. DE QUEIRÓS: *Cartas de Inglaterra*. Lisboa [b.r.], s. 71.

30 Por. F. ZIEJKA: *Moja Portugalia...*, s. 369–370.

31 Zob. E. MILEWSKA: *Związki kulturalne i literackie...*, s. 57–58.



Znajdujemy zatem informację o otwarciu w Coimbrze specjalnej subskrypcji, składki na rzecz polskich powstańców. To znów czytamy, że w dniu 19 kwietnia 1863 r. w Ogrodzie Botanicznym w Coimbrze odbył się uroczysty koncert zespołu muzycznego „Boa União”, z którego ogromny dochód (41 tys. réis!) przeznaczono dla powstańców polskich. W Lizbonie w dniu 13 września 1863 r. w Passeio Publico została zorganizowana na rzecz ofiar powstania polskiego „Festa de caridade”. Wcześniej, bowiem jeszcze w sierpniu, w teatrze im. Marii II wystawiono sztukę pióra P.C. de Alcantara Chaves pt. *Os Martyres da Polónia*. Wydarzenia w Polsce zostały także odnotowane przez wydawców. W maju 1863 r. ukazały się w sprzedaży *Cantos religiosos e nacionais polacos*. W tym samym czasie José de Desterro ogłosił *Descrição do Reino da Polónia antes da sua desembrança*, zaś Marques de Lavradio wydał *Considerações sobre a Polónia*. Wyliczenie to można by kontynuować<sup>32</sup>.

Prasa portugalska nie ograniczała się do podawania informacji i komentarzy na temat bieżących spraw związanych ze styczniową insurekcją. Sytuacja Polski była pretekstem do podjęcia szerszych rozważań na temat roli naszego kraju w dziejach Europy. Podkreślano, że Polacy, miłujący wolność, byli zawsze zaporą hamującą rosyjską ekspansję na inne kraje europejskie, a wcześniej stanowili przedmurze chrześcijaństwa. Wskazywano także na analogie między sytuacją Polski i Portugalii, która w latach 1580–1640 znajdowała się pod hiszpańską jurysdykcją oraz była zagrożona planami rozbiorowymi ze strony armii Napoleona w sojuszu z Hiszpanią<sup>33</sup>. Portugalczycy rozumieli więc doskonale zaborczą niewolę, kibicując Polsce i trwając w duchowym porozumieniu. Jeszcze kilka lat po powstaniu Eça de Queirós, wypowiadając się na temat wcielonego do Rosji Królestwa Polskiego, napisał:

Tak, świat współczesny płaci tym, którzy go bronili. Polska była dawniej błędnym rycerzem chrześcijaństwa, powstrzymując na rubieżach świata zachodniego zalew turecki. Walczyła tam i zwyciężała, bohaterska i samotna. Trwała na straconej placówce, jak garstka rycerzy broniących wstępu na most. Ileż to razy Polska ocaliła świat! Zmagając się, służyła pośrednio

---

32 F. ZIEJKA: *Moja Portugalia...*, s. 382.

33 Por. E. MILEWSKA: *Związki kulturalne i literackie...*, s. 60.

innym narodom, a teraz umiera, znużona wśród tortur i męczeństw. Biedna Polska! Ale Bóg czuwa nad nią i po długich latach mściwych zbrodni na-  
dejdzie dla niej godzina sprawiedliwości i to będzie *Dies Irae!*<sup>34</sup>

Przywołane przykłady działań Portugalczyków świadczą o sile oddziaływania postaw Polaków na społeczeństwa europejskie, w tym na oddaloną przecież znacznie Luzytanię, która w uciskanym sąsiedzie Rosji widziała własny dawny los i własną tragedię. Silne emocje, udzielające się przede wszystkim młodym obywatelom, były reakcją na prasowe doniesienia oraz na niezwykle energiczną działalność studentów i wspomnianych już propolskich komitetów zawiązywanych w całym kraju. Milewska pisze, że gdy porównuje się propolskie manifestacje w Portugalii z analogicznymi działaniami w innych krajach w 1863 roku, to uderza ich literackość i teatralizacja, charakterystyczne dla romantycznych odruchów sympatii do Polski z czasów powstania listopadowego, a propolskie akcje były dziełem „małej grupy intelektualistów, wyznających ideały rewolucyjne i pragnących dotrzymać kroku postępowej Europie”<sup>35</sup>. Dowodem ogromnego zaangażowania i solidarności z Polską była ówczesna twórczość artystyczna i literacka młodych żaków z Coimbrы, którzy odezwą literacką chcieli wspomóc duchowo braterski naród zamieszkujący fatalne ziemie u boku Rosji. Twórczość ta, choć bogata, nie prezentuje wysokich walorów artystycznych, co nie uszło uwadze badaczy tej literatury, jednak nie o artyzm przecież w tym wypadku chodzi. Wiele utworów powstało w celu uświetnienia imprez i benefisów na rzecz Polski, stąd przede wszystkim wiersze okolicznościowe, dramaty i kompozycje muzyczne prezentowane szerokiej publiczności, drukowane i komentowane w codziennych gazetach, a przyjmowane z entuzjazmem i w atmosferze duchowego życzliwego zjednoczenia.

Wśród nich znalazło się dwadzieścia siedem wierszy autorstwa coimbryjskich studentów. Zebrał je i opublikował Adam Zieliński w 1975 roku w czasopiśmie „Antemurale”. Ich przedruk można znaleźć także w broszurze *Repercussions littéraires portugaises des luttes pour l'indépendance de la Pologne au XIX-e siècle* wydanej w Rzymie w tym samym roku,

---

34 E. DE QUEIRÓZ: „Distrito de Evora” z 20 stycznia 1867, cyt. za: M. DANIŁEWICZ-ZIELIŃSKA: *Polonica...*, s. 107.

35 E. MILEWSKA: *Związki kulturalne i literackie...*, s. 75.

dzięki czemu są nadal dostępne, choć, prócz nielicznych fragmentów, pozostają nieprzetłumaczone. Ich wartość w większości ogranicza się do roli dokumentalnej, rozpoznawania nastrojów młodych Portugalczyków w 1863 roku, ich stosunku do polskich i europejskich wydarzeń; jest to bogate świadectwo wielkiej solidarności i braterstwa, którego domagali się „Promieniści”. Większość z tych utworów koncentruje się na porównaniach między Polską i Portugalią, na szukaniu historycznych analogii, eksponowaniu idei walki o wolność oraz bohaterstwa ciemniejszego narodu. Uderza przede wszystkim ich jednorodność, nawet w tytułach, oddających od razu podniosły lub martyrologiczny klimat – najczęstszy to po prostu *À Polónia* [*Do Polski*] pojawiający się wśród dwudziestu siedmiu wierszy aż dziesięć razy. Inne z kolei to na przykład *O canto do polaco* [*Pieśń Polaka*], *Um canto à Polónia* [*Pieśń do Polski*], *O canto da agonia* [*Pieśń śmierci*], *O martyr da Polónia* [*Męczennik Polski*] lub *Hymno à Polónia* [*Hymn do Polski*].

Ponieważ w przeważającej mierze były to wiersze okolicznościowe, cechuje je ton emocjonalny, dość stereotypowe ujęcie tematu walki o niepodległość bratniego kraju i powtarzalność motywów – męczeństwa, ucisku, niewoli, tyranii oraz przelewanej za wolność krwi. Przypominają tym samym polską poezję z okresu międzypowstaniowego, w której dominowała podobna metaforyka, obrazowanie i charakterystyczna leksyka: promienie nadziei, zorza, jutrzeńka, czyn, walka, tarcza, kajdany itp. Słusznie więc Milewska, miast analizować poszczególne teksty, wskazuje parę tematów, wokół których skupiają się poszczególne coimbryjskie utwory. Pierwszym z nich jest mesjanistyczna wizja Polski i wiara w zmartwychwstanie, drugim zaś motyw oskarżenia rzuconego pod adresem Europy, a szczególnie Anglii i Francji, które milcząco przyzwoliły na tyranie ze strony Rosji<sup>36</sup>. Warte odnotowania są także wiersze-pobudki nawołujące Polaków do walki z zaborcą, dodające otuchy i pocieszające przykładem historii Portugalii, która ostatecznie wyzwoliła się spod władzy Hiszpanii po sześćdziesięciu latach niewoli. Do tego typu utworów zalicza się wiersz autorstwa Ernesta Pinta d'Almeidy pozostawiony bez tytułu z incipitem *Da liberdade ao revérbero*. Autor nawiązuje w nim do upadku Portugalii, która po czasie poniżeń oraz zniewagi powstała z niewoli i wkroczyła w okres nowej chwały. Dodaje tym samym otuchy Polsce,

---

36 Zob. ibidem, s. 105–106.

dla której także, tak jak niegdyś dla Portugalii, nastąpi czas zwycięstwa nad tyranem, opadną kajdany i powróci wolność oraz dawna chluba:

Eia Polónia! ergue impavida  
Esses teus braços d'outr'ora;  
Igual era, a mesma aurora,  
Para ti surgir verás!  
Quebra os ferros que te enleiam;  
Volve á antiga magestade,  
Ao grito da liberdade  
O tyranno vencerás!<sup>37</sup>

Ton mesjanistyczny dominuje przede wszystkim w tekstach: Francisca Soaresa Franca *À Polónia*, w przesłaniu skierowanym do studentów z Coimbrzy *Aos Academicos de 63* autorstwa Alexandre da Conceição oraz w kilku wierszach Guilherme Bragi. Polska jest w nich przedstawiana jako powstający naród oświetlający swoim blaskiem pozostałe ludy i wskazujący drogę do niepodległości. Umęczona i ukrzyżowana, jak Chrystus na Golgocie, podniesie się, by zwyciężyć, a jej krzyk męczeństwa i wolności usłyszają wszystkie narody.

W *Hymnie do Polski* Guilherme Braga wzywa współziomków do zjednoczenia, do podania sobie rąk, by wywołać wstrząs, wzniecić „ogień w duszach”, który będzie światłem i doda sił walczącym braciom.

Meus irmãos! ao surgir da tormenta  
Nós devemos unir nossas mãos!  
E qual fogo em noss'alma rebenta!  
Este abraço é um abraço d'irmãos<sup>38</sup>.

---

37 E. PINTO D'ALMEIDA: \*\*\* (*Da liberdade...*). W: A. ZIELIŃSKI: *Repercussions littéraires portugaises des luttes pour l'indépendance de la Pologne au XIX-e siècle*, przedruk z „Antemurale” 1975, t. 19, s. 33. W przekładzie filologicznym: „Hej Polsko, podnieś nieustraszona / Twoje dawne sztandary [herby]; / Wschodzące słońce [tamtych czasów] jest tym samym słońcem / [które] dla ciebie zaświeci zobaczysz / Zerwij kajdany które cię wiążą / Wróć do dawnego majestatu / Do krzyku zwycięstwa / Zwyciężysz tyrana!”

38 G. BRAGA: *Hymno à Polónia*. W: A. ZIELIŃSKI: *Repercussions...*, s. 28. W tłumaczeniu filologicznym: „Moi bracia! Aby wznieść burzę / My musimy

W kolejnych strofach, wśród typowych obrazów i nawiązań do losów Polski jako ofiary postawionej w obliczu kata, pojawia się też określenie „krzyk zwycięstwa” („Esse **brado de glória**”<sup>39</sup>), często obecne także w innych propolskich tekstach, szczególnie tych z czasu powstania listopadowego – „krzyk wolności” („Ao **grito da liberdade** / O tyranno vencerás!”<sup>40</sup>), „krzyk chwały”, „krzyk potężny” („Lança um **grito** no espaço, e um tão **potente brado** / Quem deixará de ouvir?”<sup>41</sup>). Znajdujemy je chociażby we francuskim utworze Huguesa’a Félicité de Lamennais’go z 1832 roku, pod tym samym tytułem, jaki nosi wiersz Bragi, znany z przekładu Niemcewicza: „Kiedyś była opuszczona, zdradzona, kiedyś była znużona trudem i osłabiona nieustannym bojem, kiedy kolana pod tobą chwiać się zaczynały, dzika radość rozweseliła ich serca, wydali przeciągły okrzyk, dziki i przeraźliwy, podobny do wycia hieny [...]”<sup>42</sup>. O poecie tym pisał Mickiewicz w liście do Joachima Lelewela w marcu 1832 roku: „Czy znasz dzieła Lamennais? Jest to jeden Francuz, który szczerze płakał nad nami; jego łzy były jedyne, którym widział w Paryżu”<sup>43</sup>.

Jednym z utworów, który zyskał spory rozgłos w Portugalii w okresie styczniowej insurekcji, był poemat o Emilii Plater, bohaterce powstania listopadowego, rozdawany w czasie imprezy w teatrze Academia Dramática w Coimbrze. Jego autor, José Maria da Cunha Seixas, nadał mu tytuł: *Emília Plater. Martyr Polaca*<sup>44</sup> [*Emilia Plater. Męczennica Polska*]. Tekst opowiada o losach słynnej kobiety, która, podobnie jak Joanna d’Arc, postanowiła zamienić swoje dotychczasowe życie na rzecz walki o ojczyznę i z odwagą stanęła na czele wojska. Jej historia ujęta

---

połączyć nasze ręce / I jakież ogień w naszych duszach zapłonie! / Ten uścisk jest uściskiem braci”

39 Ibidem. Wszystkie kolejne podkreślenia – L.R.Z.

40 E. PINTO D’ALMEIDA: \*\*\* (*Da liberdade...*). W: A. ZIELIŃSKI: *Repercussions...*, s. 33.

41 A. DA CONCEIÇÃO: *Aos Académicos de 63*. W: A. ZIELIŃSKI: *Repercussions...*, s. 29.

42 H.F. DE LAMENNAIS: *Do Polski. Hymn*. Przeł. J.U. NIEMCEWICZ. „Polonia” 1832, nr 2, s. 88 i n.

43 A. MICKIEWICZ: *List do Joachima Lelewela z 23 marca 1832*. W: IDEM: *Dzieła*. T. 15. Oprac. S. PIGOŃ. Warszawa 1955, s. 17.

44 J.M. DA CUNHA SEIXAS: *Emília Plater. Martyr Polaca*. W: A. ZIELIŃSKI: *Repercussions...*, s. 50.

jest w ramy historyczne, które kompozycyjnie spajają ten balladowy poemat. Utwór rozpoczyna apostrofa do wielkiego heroicznego narodu, broniącego wolności, do Polski:

Povo giganteo, povo assignalado,  
Da liberdade nobre e forte escudo!  
Polónia! Povo heroico e dedicado  
Á causa liberal, eu te saúdo!<sup>45</sup>

W dalszej części tekstu podkreślona została historyczna rola Polski i jej dziejowa misja jako narodu, który swym cierpieniem i przelaną krwią pokazał innym drogę do wolności. Znamienne jest porównanie Polski do Chrystusa, którego szaty zostały rozdzielone, rozdarte na kawałki, ale który ostatecznie zwyciężył, ponieważ jego idea była słuszna i poruszała ludzkość. Tak więc i kiedyś męczeństwo polskiego narodu zostanie docenione, a zaborcy poniosą stosowną karę:

Embora! Tambem Christo na Judeia  
Viu seu manto em pedaços repartido,  
E Christo vence, porque a sua ideia  
É do genero humano audaz prurido.

A Rússia, Prússia e Áustria dividiram  
Teu corpo e t'ò talharam em pedaços;  
Mas logo os ceus sentença proferiram  
E não hão-de nas penas ser escassos<sup>46</sup>.

W kolejnych strofach pojawiają się już nie aluzje, lecz bezpośrednie określenia Polski jako Chrystusa narodów, jak chociażby w zwrocie: *Povo*,

---

45 Ibidem. W przekładzie filologicznym: „Narodzie potężny, narodzie znaczący / Wolności szlachetna i silna tarczo / Polsko! Narodzie bohaterski i oddany / Sprawie wolności, pozdrawiam cię!”.

46 Ibidem. W tłumaczeniu filologicznym: „Mimo to (Przecież)! Także Chrystus w Judei / Widział swój płaszcz rozerwany na kawałki, / I Chrystus zwycięża, ponieważ jego przesłanie / Jest dla ludzkości nieodzowną potrzebą działania. / Rosja, Prusy i Austria podzieliły / Twoje ciało i poćwiartowały na kawałki; / Ale zaraz niebiosy ogłosiły wyrok / A ich kara na pewno nie będzie łagodna (niewystarczająca)”.

*Christo dos povos* [Narodzie, Chrystusie narodów]. Wyrażne odwołanie do mesjanistycznej wizji to, zdaniem Milewskiej, wpływ lektury francuskiego tekstu Józefa Straszewicza *Emilie Plater, sa vie et sa mort* oraz poprzedzającego wstępu autorstwa Pierre'a-Simona Ballanche'a. Zresztą motywy mesjanistyczne, podobna metaforyka i obrazowanie były obecne także w pozostałych portugalskich wierszach o tematyce propolskiej, co było echem lektury polskich tekstów z czasów powstania listopadowego<sup>47</sup>. Świadczy to z jednej strony o przynajmniej częściowej znajomości sztandarowej polskiej poezji, zapośredniczonej przez francuskie przekłady, a z drugiej o braku oryginalności i chęci wpisania się w mesjanistyczne myślenie o Polsce właściwe Polakom, choć nieobce portugalskiemu odbiorcy<sup>48</sup>. Z kolei Danilewicz-Zielińska utrzymuje, że typowo romantyczne ujęcie Polski jako Chrystusa narodów autor zaczerpnął z przekładu *Ksiąg pielgrzymstwa* Mickiewicza lub z pism Micheleta znanego przecież studentom z Coimbr<sup>49</sup>.

W omawianym utworze, prócz porównania Emilii Plater do Joanny d'Arc, pojawia się także zestawienie bohaterki z najwybitniejszą postacią portugalskiej literatury – Luísem Camõesem. W poemacie bowiem polska wojowniczką umiera na wieść o upadku Warszawy, a zgodnie z legendą Camões także pragnął śmierci, po tym jak król Sebastian w 1578 roku poniósł klęskę w Afryce<sup>50</sup>. Świadczyć miały o tym zachowane fragmenty jego listów, w których pisał: „Próbować upierać się przy życiu wobec tylu nieszczęść ojczyzny, mogłoby wydać się czymś bezwstydnym. Zakończę więc życie, a wszyscy zobaczą, że tak kochałem ojczyznę, iż nie tylko w niej chciałem umrzeć, ale wraz z nią umarłem”<sup>51</sup>. W rzeczywistości w dwa lata po klęsce króla zmarł na malarię<sup>52</sup>. Seixas pisze:

Mas já Varsóvia ceder  
Ante o numero fatal

47 Zob. E. MILEWSKA: *Związki kulturalne i literackie...*, s. 105.

48 Por. sebastianizm.

49 Por. DANILEWICZ-ZIELIŃSKA: *Polonica...*, s. 52.

50 Por. J. KLAVE: *Historia literatury...*, s. 72–73.

51 L. DE CAMÕES: *List do F. de Almeidy*, cyt za: J. KLAVE: *Historia literatury...*, s. 72–73.

52 Por. ibidem, s. 73. E. MILEWSKA pisze zaś, że według legendy Camõesa zabiła wieść o upadku ojczyzny, zajętej w 1580 roku przez wojska Hiszpanii (zob. *Związki kulturalne i literackie...*, s. 105).

Do moscovita, que impera  
Por uma força infernal.

E essa pobre desterrada,  
Qual Camões, quando ella ouviu  
D'essa cidade a tomada,  
Moribunda succumbiu:  
[...]<sup>53</sup>

Porównanie z Camôesem, jak pisze Milewska, jest jedynym oryginalnym akcentem poematu Seixasa, gdyż reszta przesiąknięta jest wyraźnymi wpływami francuskiego tekstu Straszewicza oraz znanym z innych polskich tekstów martyrologicznym obrazem Polski<sup>54</sup>. Ujęcie historii kobiety-bohatera-żołnierza daje przede wszystkim wyobrażenie walczącej Polski, w której nawet kobiety chwytają za broń, by chronić wolności i niezależności narodu. Taki obraz Emilii Plater trudno zestawić z wersją Mickiewicza, który w *Śmierci pułkownika* wyeksponował przede wszystkim nie same czyny, lecz płęć bohaterki i uczynił zeń symbol kobiecej siły, tak jak zrobił to wcześniej w *Grażynie*.

Mimo homogenicznej i konwencjonalnej tematyki w zebranych przez Zielińskiego zbiorze da się zauważyć nierówny poziom artystyczny poszczególnych wierszy. Poezja ta tworzona była przez bardzo różnych autorów, także amatorów, którzy pragnęli wyrazić swoje poparcie, choćby poprzez literaturę dla walczącej Polski. Są wśród nich urzędnicy, prawnicy, teolodzy, filozofowie, ale i poeci, którzy w późniejszym okresie zyskali duży rozgłos, a ich dzieła trwale zapisały się w historii literatury portugalskiej, jak: Antero de Quental czy Alexandre Braga. Zresztą w owym okresie tematyka polska była obecna także w twórczości dramatycznej – od sierpnia 1863 roku do maja 1864 w teatrach Lizbony wystawione zostały trzy spektakle nawiązujące do styczniowej insurekcji:

---

53 J.M. DA CUNHA SEIXAS: *Emilia Plater...*, s. 52. W przekładzie filologicznym: „Ale już Warszawa się poddaje / Przed śmiertelną liczbą / Moskale, który panuje / Siłą piekielnych mocy. / I ona biedna wygnana [Emilia Plater], / Jak Camões, kiedy usłyszała o zdobyciu miasta / skonała”. W oryginale zawarta jest dwuznaczność: wygnanie, a potem konanie bohaterki i miasta jednocześnie.

54 Zob. E. MILEWSKA: *Związki kulturalne i literackie...*, s. 105.



*Os mártires da Polónia* [Męczennicy Polski], *Episódio da insurreição polaca* [Epizod z polskiego powstania] oraz *Polacos e Russos na Mouraria* [Polacy i Rosjanie w Mourarii]<sup>55</sup>. Wedle portugalskiej prasy, w nawiązaniu do polskiego zrywu miała powstać również sztuka autorstwa Antera de Quental<sup>56</sup>. Prawdopodobnie był to dramat w jednym akcie zatytułowany *Hora do Livramento* [Godzina wyzwolenia] przeznaczony do wystawienia w Porto w trakcie benefisu rodzin polskich powstańców. Jak utrzymuje Ziejka, sztuka ta została wystawiona nie w Porto, lecz w teatrze w Coimbrze<sup>57</sup>. Tekst dramatu najpewniej zaginął, choć istnieją przesłanki, by twierdzić, że był to utwór bliski późniejszemu poematowi Quental *À Europa* [Do Europy] pomieszczonemu w zbiorze *Odes modernas*. Ufając polskiemu badaczowi, nie można wykluczyć tezy, że wspomniany poemat był częścią sztuki *Hora do Livramento*, pomyślanej jako pobudka do boju narodów europejskich przeciwko tyranii<sup>58</sup>.

Przywołany zbiór *Odes modernas* wydany został po raz pierwszy przez Quental w 1865 roku. Była to ważna antologia nie tyle ze względu na sprawę polską, zasygnalizowaną w poemacie *À Europa*, lecz dlatego, że stała się sygnałem początku nowej epoki w literaturze portugalskiej. Wyznaczała bowiem inny kierunek poezji odrzucającej idee ultraromantyzmu; twórczość poetycka miała stać się bliższa sprawom społecznym, miała być, wedle Quental, głosem rewolucji. Między innymi *Odes modernas* wraz z wierszami z tomu *Visão dos Tempos e Tempestades Sonoras*, którego autorem był Teófilo Braga, zapoczątkowały słynną „kontrowersję coimbryjską”, wprowadzając właśnie zmianę w myśleniu o poezji i literaturze.

55 E. MILEWSKA pisze, że pierwsze dwie sztuki były grane ponad 30 razy, natomiast ostatnia, jednoaktowa komedia autorstwa J.A. de Oliveiry tylko 8 razy i jedynie do tej udało się badaczce dotrzeć, gdyż pozostałe najprawdopodobniej nie zostały wydrukowane (zob. *Związki kulturalne i literackie...*, s. 107–108).

56 F. Ziejka dokonał dokładnej analizy ówczesnej prasy; w gazecie „A Liberdade” z dnia 22 marca 1863 roku znajdują się informacje jakoby Antero de Quental miał przygotowywać do wystawienia dramat, a Castelo Branco komedię, nawiązujące do sprawy polskiej. Ultraromantyczna sztuka Quental prawdopodobnie została wystawiona w Teatrze Akademickim w Coimbrze, jednak zdaniem ZIEJKI brak jakichkolwiek pewnych informacji na ten temat (zob. *Moja Portugalia...*, s. 376).

57 Ibidem, s. 376.

58 Zob. ibidem, s. 377.

Cały tom *Odes modernas* dotyczy praktycznie wyłącznie spraw związanych z tematyką polityczno-społeczną i pisany jest w tonie krytyczno-filozofującym. Przykładowo w poematach takich jak *À Historia* czy *Pater* pisarz krytykuje kler, mieszczaństwo i rząd, wywyższając uczonych, artystów i poetów, gdyż jedynie oni są zdolni zaprowadzić nową epokę w dziejach ludzkości, opartą na rozumie i wiedzy, a wyzutą ze szkodliwej sentymentalnej religijności<sup>59</sup>. Wśród wierszy o podobnym tonie i tematyce, w drugim wydaniu *Nowoczesnych ód* z 1878 roku<sup>60</sup>, Quental zamieszcza poemat nawiązujący do bieżących wydarzeń politycznych w Europie i do sprawy polskiej. Świadczy o tym dopisek po tytule sporządzony przez autora: *À Europa. (Durante a insurreição da Polónia em 1864)*<sup>61</sup> [*Do Europy (w czasie powstania polskiego w 1863 roku)*] oraz otwierające odę motto z Micheleta: „La Russie c'est le choléra”. Utwór *Do Europy*, nazywany przez Ziejkę „poematem polskim”<sup>62</sup>, jest wezwaniem do walki „działem i szpadą” wszystkich narodów Europy. Nie mogą one beczynie patrzeć na okrutne wydarzenia, pisząc jedynie traktaty, polemiki i odezwy, lecz muszą czynem angażować się w bój o wolność:

O Nações, que dizeis abrir á vida  
E à luz os olhos Livres... ó Nações!  
Quando é com coisa assim, crua e descrida,  
Que se vão resgotar as opressões...  
Não há voz de justice – a mais erguida –  
Nem tratados, nem notas, nem razões...  
Há uma folha só – e da espada –  
Para o grande tratado – a cutilada!<sup>63</sup>

59 Zob. A. DE QUENTAL: *Odes modernas*. Wyd. 3. Porto 1898, s. 15–34 i 43–57. Szerzej o tym tomie pisze J. KLAVE w *Historii literatury portugalskiej...*, s. 239–240.

60 E. Milewska utrzymuje, że oda ta została opublikowana w 1865 roku, Ziejka natomiast, że Quental dołączył ją dopiero do drugiego wydania *Ód* z 1878 roku (por. E. MILEWSKA: *Związki kulturalne i literackie...*, s. 106; F. ZIEJKA: *Moja Portugalia...*, s. 377).

61 A. DE QUENTAL: *À Europa*. W: IDEM: *Odes modernas...*, s. 151.

62 Por. F. ZIEJKA: *Moja Portugalia...*, s. 377.

63 A. DE QUENTAL: *À Europa...*, s. 155. Tłumaczenie tego fragmentu podaje ZIEJKA: „O Narody, które powiadacie, iż należy na życie / I na światło otworzyć wolne oczy... o, Narody! / Kiedy dzieją się rzeczy tak okrutne i nie do opisa-

Oda-pobudka realizuje postulat poezji walczącej, rewolucyjnej, zapala do działania i nie toleruje obojętności. Oskarża Francję, ale też i innych biernych obserwatorów, o zachowawczość i egoizm wobec krzywdy braci. Woła do tych, którzy przez brak zaangażowania, ślepotę i hipokryzję przyczyniają się do klęski. Obnaża ich pozorną mądrość:

Ó Prudentes! Não sei se mais me ria,  
Se mais chore de ver a vossa cegueira!  
Pois vós, cuidando ter a luz do dia  
Nas mãos, tendel-as cheias de poeira!<sup>64</sup>

Rosję nazywa zarazą i tyranem, „herezją narodów”, dżumą, którą należy zwalczyć, wywołując powszechną wojnę przeciw jej tyranii. Jeśli tylko jeszcze istnieją narody na ziemi, które mają serca wolne i ręce gotowe do boju, to niech walczą – pisze poeta. W ostatniej strofie jeszcze raz ape-luje do tych, którzy mają oczy otwarte na promyk nadziei, młode dusze i wolne serca, gotowe do niekończącego się „lotu” rozprzestrzeniającego światło zwycięstwa – wykrzykuje: „do boju, narody!”

Ah! Se ha ainda olhos para verem  
Em despeito da venda, a luz infinda!  
Se ha almas juvenis para se erguerem  
Com o sublime vôo que jamais finda!  
Se há mãos ainda aí para estenderem  
A luz da gloria um ferro – e se ha ainda  
Povos livres na terra, e em peitos novos  
Ha livres corações – á guerra, ó Povos!<sup>65</sup>

---

nia / Kiedy oto lud pragnie zrzucić z siebie pęta niewoli / Wówczas nie czas na głos sprawiedliwości nawet najwznioślejszy / Nie czas na traktaty, noty i racje... / Wów-czas pozostaje tylko papier – i szpada – / Na jedyny wielki traktat – rozstrzygnięcie!” (*Moja Portugalia...*, s. 377).

64 A. DE QUENTAL: *À Europa*. W: IDEM: *Odes modernas...*, s. 152. W prze-kładzie filologicznym: „O mądrale! Nie wiem czy chce mi się bardziej śmiać, / czy bardziej płakać kiedy widzę waszą ślepotę! / Bo dbając o waszą czystość w świetle dnia / Na rękach pełno macie brudu!”

65 Ibidem, s. 157. W przekładzie filologicznym: „Ach! Jeśli są jeszcze oczy aby widzieć / mimo zaprzędania, światło nieskończone / Jeśli są młode dusze aby się wzbić / we wzniosłym locie który nigdy się nie kończy! / Jeśli są tam jeszcze

Polonofilska twórczość poetów portugalskich, nawet ta mniej udana, pozwala dostrzec fenomen, jakim było duchowe zjednoczenie młodych z dalekim i nieznanym narodem, który poprzez podobne doświadczenie tyranii ze strony sąsiada, stał się narodem bliźniaczym. Imponująca postawa Polaków pełnych wiary, ducha i żarliwości w walce o wolność, zaraziła Portugalczyków, zainspirowała do działań twórczych i solidarnościowych, by zatrzymać trującą ekspansję wschodniej potęgi. Dla coimbryjskich studentów był to także czas walki o niezależność umysłową, o nową literaturę dającą odmienne spojrzenie na sprawy społeczne i narodowe. Kontekst polski napędził zmiany w myśleniu o Europie, o wolności, o jedności i narodowym braterstwie, spowodował silne tąpnięcie serc i umysłów tych, którzy z bagażem doświadczenia niewoli i ucisku, zastygli w letargu i bezczynności.

---

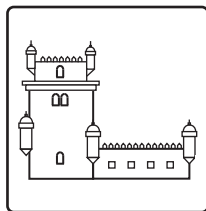
ręce aby rozprzestrzeniać / światło chwały – i jeśli są jeszcze / Narody wolne na ziemi, i w piersiach młodych / Są wolne serca – na wojnę, o Narody!”.

*Lidia Romaniszyn-Ziomek*



# Polak w podróży

Adolfa Pawińskiego opisy Portugalii







DOLF Pawiński przybył do Lizbony we wrześniu 1881 roku z zamiarem uczestniczenia w międzynarodowym kongresie antropologicznym zorganizowanym w tym mieście. Swoje wrażenia z udziału w wyjątkowym wydarzeniu naukowym zamierzał początkowo zawrzeć w dwóch, najwyżej trzech listach, relacjonując jak „suchy sprawozdawca naukowy” przebieg obrad. Ostatecznie pobytowi w Portugalii poświęcił Pawiński całą książkę, a skrupulatnie dokumentowane dyskusje toczące się w ramach konferencyjnych spotkań, przeplatane są bardzo rozbudowanymi rozdziałami poświęconymi wyprawom w różne regiony kraju (pozostającym w bardziej lub mniej ścisłym związku z bogatym – także towarzysko i wycieczkowo – programem kongresu). W finale swej relacji, nieco żartobliwie, ale chyba bez głębszego żalu, zauważa, że po powrocie do Polski pytany był często o Portugalię, a jego rozmówców interesowało praktycznie wszystko – upały, przyjęcia, brak urody mieszkańek Lizbony:

O trzeciorzędowego człowieka tylko nikt nie zapytał.

– Czyżby go tu w epilogu jeszcze przypomnieć chciano? – zapyta może przerażony czytelnik. – Wieczny odpoczynek racz mu dać, panie korespondencie.

Nadzieja zawiodła nas najzupełniej. Myśmy sądzili, że to, co nas głównie pociągnęło [...] owa wielka w nauce zagadka [...], że ta największą wzbudzi ciekawość, że ta powszechną zwróci uwagę. [...]



Tymczasem stało się tak, że co główną było rzeczą, zmieniło się w podrzędną, a dodatki do niej, szczegóły, dekoracje i drugoplanowe przedmioty najwięcej zajęły i najtrwalsze w pamięci zostawiły ślady<sup>1</sup>.

Stało się tak zapewne zarówno za sprawą, ujawnionego także w tym fragmencie, talentu narracyjnego autora, który w wielu miejscach swojego tekstu umiejętnie angażuje potencjalnego czytelnika w snutą przez siebie opowieść (w tym wypadku żartobliwie przewidując jego reakcję na możliwość powrotu do dość szczegółowo w *Listach* prezentowanych naukowych tematów kongresu), jak i za sprawą samego charakteru tej relacji. Naukowy wymiar przedsięwziętej przez Pawińskiego podróży dotyczył samego kongresu i rozważanych na nim kwestii, natomiast odkrywanie Portugalii nosi wszelkie znamiona doświadczenia turystycznego. Autor znajduje się w kraju dość egzotycznym, który – piszący ma tego pełną świadomość, co ujawnia w epilogu swojego dzieła – mieszkańcom Polski i większości krajów europejskich jest bardzo mało znany.

Relacja ta, zgodnie z tym, co zapowiada Pawiński we wstępie, ma nieco subiektywne i emocjonalne zabarwienie: „Spowiedź moja prosta, szczerza powstała z pełni własnego zadowolenia i szczęścia” (strona nienumerowana). Kolejne rozdziały są potwierdzeniem tej zapowiedzi – zawierają katalog wrażeń i impresji poznającego kolejne zakątki Portugalii podróżnika, widać w nich zachwyt (zwłaszcza dla przyrody i krajobrazów, architektura miast wzbudza zdecydowanie mniej pozytywnych emocji), a także sympatię dla Portugalczyków, szczególnie gospodarzy kongresu. Nie jest to jednak relacja aż tak prosta i bezpośrednia, jak można by wnosić z cytowanej deklaracji. W sposobie postrzegania portugalskich fenomenów w relacji Pawińskiego zauważyć się bowiem dają różne strategie dystansowania się od oglądanych zjawisk.

Jedną z zastosowanych w *Listach* metod jest ukazywanie opisywanego pejzażu lub sceny jak obrazu na płótnie, utrwalonego pędzlem znanego artysty. W taką ramę ujęta została na przykład scena wyjazdu uczestników kongresu na pierwszą wyprawę naukową. Zwracając uwagę na podeksycytowanie kongresistów, wyłapując w tłumie co ciekawsze

---

1 A. PAWIŃSKI: *Portugalia. Listy z podróży*. Warszawa 1881, s. 290–291. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania, numery stron podaję w nawiasach. W tekście ortografia została uwspółcześniona.

charaktery, zauważa autor: „Pędzel Wouwermana znalazłby tu był nie-  
mało żywiołu do skreślenia na płótnie” (s. 45), porzucając natomiast  
opis tej sceny, konkluduje: „Nie mogę więc już dalej opisywać tu tych  
typów, które by Wouwerman pochwycił” (s. 46). Przywołanie w tym  
fragmencie Philipsa Wouwermana, malarza holenderskiego, specjalizują-  
cego się w scenach myśliwskich, konnych i batalistycznych, jest zapewne  
jednym ze sposobów na zasugerowanie charakteru obserwowanej przez  
autora sytuacji – tłoku panującego na stacji, zamieszania, radosnego  
podekscytowania kongresistów, którzy wycieczkę do Otta traktują w ka-  
tegoriach wyprawy, z której spodziewają się powrócić z bezcennymi  
łupami – krzemieniami trzeciorzędowymi, w tym celu wyekwipowani są  
w różnorodne przyrządy i narzędzia, tworząc zaiste barwną grupę. Przy-  
wołanie dzieła Wouwermana ma jednak również inny walor – sprawia,  
że na portretowaną tu scenę autor, a za nim czytelnik patrzy za pośred-  
nictwem kompozycji malarskiej, słowo nie naśladuje tutaj rzeczywistego  
doświadczenia człowieka stojącego na peronie wśród szykujących się  
do wyjazdu podróżnych, ale skomponowany uprzednio na wzór ho-  
lenderskiego mistrza kadr malarski. Współczesnym odpowiednikiem  
tej strategii byłoby zapewne wykonanie zdjęcia. Badacze zajmujący się  
rolą fotografii w doświadczeniu turystycznym zwracają uwagę, że aparat  
odgradza oglądającego od obiektu, wymuszając dystans, który z kolei  
„umożliwia kultywowanie zasad obiektywizmu podczas obserwacji”<sup>2</sup>.  
W latach osiemdziesiątych XIX wieku fotografia jest jeszcze stosun-  
kowo nowym wynalazkiem, u którego źródeł leży potrzeba tworzenia  
realistycznych, mimetycznych wizerunków rzeczywistości<sup>3</sup>. François  
Argo wynalazek Daguerre’a postrzegał jako „narzędzie, dzięki któremu  
[...] uzyskamy możliwość obiektywnego oglądu natury, nieskażonego  
ludzkim subiektywizmem”<sup>4</sup>. Pawiński udokumentował ten styl myślenia  
związany z nowym wynalazkiem, notując rozmowę z jednym z uczest-  
ników wycieczki, który ubolewa nad tym, że nie zabrał do Portugalii

---

2 A. WIECZORKIEWICZ: *Apetyt turysty: o doświadczeniu świata w podróży*.  
Kraków 2008, s. 326.

3 J. DZIEWIT: *Aparaty i obrazy. W stronę kulturowej historii fotografii*. Ka-  
towie 2014, s. 81–90. Był to, oczywiście, tylko punkt wyjścia, ponieważ bardzo  
szybko dostrzeżono możliwości, jakie daje fotografia także w dziedzinie artystycz-  
nej kreacji (zob. W. KEMP: *Historia fotografii*. Tłum. M. BRYL. Kraków 2014).

4 A. NOWAKOWSKI: *Wstęp*. W: W. KEMP: *Historia fotografii...*, s. 8.

swojego aparatu fotograficznego, który zresztą umożliwiłby mu właśnie zgromadzenie obiektywnych, rzetelnych i szczegółowych danych do dalszych badań. Układając, wprowadzając jedynie w wyobraźnię, scenę dworcową na kształt kompozycji malarskiej w stylu Wouwermana, postępuje Pawiński – nieuzbrojony jeszcze w nowoczesny sprzęt – przynajmniej częściowo według tego samego wzorca: odgradza się od przedmiotu poddawanego oglądowi wyraźną (kulturową) kliszą, swój bezpośredni sposób odbioru otaczających go fenomenów wpisuje niejako w jakąś „ponadindywidualną” ramę. Fakt, że w roli owego pośrednika występuje jednak dzieło malarskie, a nawet pewien styl czy tradycja obrazowania, sprawia, że osiągnięty w ten sposób efekt nie jest tożsamy z „mimetyzmem i obiektywizmem”, którego oczekiwał posiadacz i użytkownik aparatu. Różnica polegałaby tutaj na tym, że: „Fotografia jako pierwsza spośród nowych mediów, wprowadza przejście od sensu do zmysłów, by przywołać formułę Jochena Hörischa”<sup>5</sup>. Porządkując oglądaną scenę na wzór ujęcia malarskiego, Pawiński pozostaje w przestrzeni sensów, które odczytuje za pośrednictwem malarstwa i historii kultury. Zmysły (wzrok) służą do wychwytywania elementów poddawanych następnie interpretacji i umożliwiających ujawnienie się owego sensu, a nie do utrwalania wszystkich (nawet pozostających poza obrębem tego, co uświadamiane) detali rejestrowanych przez zmysł wzroku.

Częściej niż obrazy w roli kliszy umożliwiającej ogląd otaczającej rzeczywistości występują jednak w tej relacji teksty literackie. Pawiński cytuje fragmenty różnych utworów, które stanowią pryzmat, poprzez który postrzega on następnie poszczególne fragmenty pejzażu. Nie muszą to być – i najczęściej nie są to – fragmenty poświęcone rzeczywiście oglądanym miejscom, a jedynie teksty, które zapadły autorowi w pamięć, a które w jego przekonaniu dobrze oddają charakter podziwianych przez niego w Portugalii krajobrazów. Jest tak na przykład wtedy, gdy dla opisanego widoku z okna pałacu Penha w Sintrze przywołuje Pawiński fragment *Przedświtu* Zygmunta Krasińskiego, zaczynający się od słów: „A tu bliżej, a tu niżej / Poza wzgórzem spływa wzgórze”. Słowa romantycznego poety odnoszą się do przestrzeni alpejskiej rozciągającej się „nad jeziora włoskim brzegiem”, więc nie o tożsamość pejzażu tu chodzi, lecz o podobieństwo przestrzeni i emocji, wrażeń, które ów pejzaż budzi.

---

5 W. KEMP: *Historia fotografii...*, s. 19.

Wykorzystanie w funkcji elementu pośredniczącego tego akurat utworu Krasińskiego ma też zapewne na celu próbę oswojenia oglądanego po raz pierwszy widoku, odnalezienia w nim cech znajomych, dostrzeżenia tych elementów, które już wcześniej – choć w innych konfiguracjach – patrzący nauczył się dostrzegać. Potwierdza to dalsza część relacji ze zwiedzania pałacu Penha i pojawiające się tam porównanie podziwianego widoku do alpejskich krajobrazów Szwajcarii:

Tylko Szwajcaria podobne posiada widoki, tylko ona daje tyle swobody dla oka, chcącego lubować się rozmaitością linii w perspektywie, bogactwem barw i morzem zieloności. Ale żaden ze szczytów szwajcarskich nie odsłoni jednocześnie tak majestatycznego obrazu niezmierzonych wód przestrzeni, jak skalista wyniosłość Penha, królująca nad brzegiem oceanu... i to właśnie stanowi ten niepospolity urok, ten czar niepojęty, jakiemu podlega tu podróżnik (s. 193–194).

Odwołanie się do przestrzeni oswojonej, czyli takiej, na której opisanie ma się już wyrobione klisze literackie (krajobraz alpejski bez wątpienia do takich właśnie należy<sup>6</sup>), jest przede wszystkim dowodem na naturalną skłonność do poszukiwania w przestrzeni elementów rozpoznawalnych. Dzięki temu ten widziany po raz pierwszy pejzaż łatwiej jest przełożyć na tekst. Potwierdza to zjawisko znane z historii malarstwa, a polegające na tym, że jest rzeczą niezmiernie trudną (jeśli nie niemożliwą) namalowanie czegoś, czego się nie zna, czego się nie potrafi ująć w odpowiednie konwencje i schematy. Świetnie obrazuje ten mechanizm przywołana przez Ernsta Gombricha grafika holenderska z 1598 roku przedstawiająca wyrzuconego na brzeg morza wieloryba. To niecodzienne zdarzenie okazało się niemożliwe do adekwatnego przedstawienia przez artystę – dysponował modelem, ale nie dysponował wzorem, więc nie wiedział, jak interpretować to, co widzi. W rezultacie grafika do dziś zdumiewa wielorybem obdarzonym wielkim uchem (prawdopodobnie malarz tak „zinterpretował” płetwę zwierzęcia). Co ciekawe, kilka lat później pewien Włoch skopiował to niezbyt udane plastyczne wyobrażenie „uszatęgo” wieloryba na plaży, bo zamiast naśladować naturę, sięgnął do istnieją-

---

6 Por. S. MAKOWSKI: *W szwajcarskich górach: alpejskie krajobrazy Słowackiego*. Warszawa 1976.

cego wzorca<sup>7</sup>. W literaturze mechanizm ten polega na odsyłaniu przez jeden tekst do drugiego, nawet jeśli przedmiotem odniesienia pozornie jest pozaliteracka rzeczywistość. Tak właśnie postępuje Pawiński, przywołując w swojej relacji tekst Krasińskiego i konwencję przedstawiania pejzażu alpejskiego w literaturze romantycznej dla opisanego fragmentu krajobrazu, który jest dla niego nowy i nie umie go wpisać w inną, znaną sobie ramę. Jest to jednocześnie zabieg, który może przybliżyć opisywaną przestrzeń czytelnikowi, kierując także i jego uwagę w stronę widoków bliższych lub łatwiejszych do wyobrażenia sobie (czy choćby „zrozumienia”), a jednocześnie zaznaczając obok miejsc wspólnych elementy różnicujące.

Czasem Pawiński odsyła do tekstów, które z otaczającą go portugalską przestrzenią pozostają w jeszcze luźniejszym związku. Jest tak, kiedy rozległy, zalany słońcem obszar portugalskiej prowincji jego wyobrażenia połączy z ukraińskim stepem:

Spojrzałem w okno na pustą okolicę, którąśmy właśnie przebywali.  
Wszystko od słońca spalone – drzew nie widać. Stała mi na myśli Ukraina i jej pieśniarze, boć i ta Estremadura portugalska nic innego nie znaczy, jeno właśnie ukraińską ziemię, na kresach będącą – extrema terra (s. 53).

Takie skojarzenie uzasadnia następnie przywołanie fragmentu *Rusałek* Zaleskiego:

Święć się, święć mi, wieku młody,  
Śnie na kwiatach, śnie mój złoty,  
Ideale wiary, cnoty,  
I miłości i swobody!  
Święć się chwilo, gdy wcielona  
Fantastycznych krain córa... (s. 53–54)

Choć fragment ten trudno uznać za szczególnie opisowy i na pewno nie oddaje on charakteru podziwianego w tym momencie przez podróżnika pejzażu, można w nim widzieć dopełnienie budowanego tutaj skojarze-

---

7 Przykład ten omawia E. GOMBRICH: *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego*. Przeł. J. ZARAŃSKI. Warszawa 1981, s. 82–84.

nia, za pomocą którego te dwie przestrzenie – portugalska i ukraińska, obie zlokalizowane na rubieżach Europy (co dodatkowo jest tu podkreślone przez nazewnictwo: *extrema terra* – ziemia ukraińska) – zostały niejako na siebie nałożone. Poczucie bliskości jest także wzmocnione poprzez wpisanie tego fragmentu *Listów* w tę część narracji, w której prezentuje Pawiński postaci swoich portugalskich towarzyszy, również uczestników kongresu, którzy na potrzeby swoich badań opanowali język polski. Autor opisuje najpierw rodzaj lekcji wymowy udzielonej im w podróży, a polegającej na głośnym powtarzaniu fragmentów utworu Zaleskiego, później zaś ujawnia swoje zdziwienie na widok *Kirgiza* Gustawa Zielińskiego w rękach portugalskiego kolegi. Odczytany przez cudzoziemca niemal bezbłędnie fragment poematu prowokuje autora *Listów* do kolejnego cytatu, tym razem z przywołanego w tak zaskakujący sposób utworu:

Lecą w lewo i w prawo,  
Mkną przedmioty tak żwawo,  
Że nie poznać: dom, wzgórze, czy drzewo.  
Lecą... jeździec wzniosł czoło,  
Spojrzał – stopy wokoło,  
Przed nim, za nim, na prawo, na lewo.  
Tu skończyły się drogi  
Wkrąg, jak zajązys, rozłogi  
Puste, równe, faliste... (s. 55)

Fragment ten znów wybrany został ze względu na fakt, że choć opisuje inną przestrzeń niż ta realnie przemierzana w danym momencie przez autora, ujawnia cechy zasadniczo zbieżne z podziwianym przez niego pejzażem i wywołujące w patrzącym podobne emocje.

Takie skojarzenie oglądanej po raz pierwszy przestrzeni z krajobrazem bliższym sobie, a przede wszystkim z tekstem, który jest dla piszącego ważny, a który okazuje się znany także spotkanym przypadkowo na drugim krańcu Europy ludziom, sprzyja pokonaniu dystansu mentalnego. Kraj, który odwiedza się po raz pierwszy, o którym w rodzimym kontekście niewiele wiadomo, ujawnia nagle zaskakującą bliskość. Podobny mechanizm zadziała, kiedy już u kresu podróży, zwiedzając Coimbrę, autor *Listów* usłyszy portugalskie *fado*:

Co to za precudna melodia! [...] Jakżeż mile wpadają w ucho te dźwięki proste, ale śpiewne, tęskne i łzawe. Nie umiałbym sam lepiej wyrazić chwilowego nastroju duszy, w chwili gdy ostatni już spędzam wieczór w gościnnej waszej ziemi, kiedy niebawem serdeczne nasze związki osobiste przerwie na zawsze przestrzeń kilkuset mil.

To muzyka ludowa – odpowie mi pan Vienna – istotnie miękka i tkliwa, wzięta z motywów pieśni narodowych! To nasze narodowe *fado*, które dlatego do pańskiej duszy przemawia tak wymownie, że przypomina tęskne dumki ukraińskie, smętne pieśni ludu mazowieckiego i serdeczny nastrój całej waszej poezji (s. 287).

Szczególny zachwyt, który w autorze *Listów* wzbudzają dźwięki i słowa tej wyjątkowej portugalskiej pieśni, potwierdza diagnozę zaprzyjaźnionego Portugalczyka, który postrzega Polaka jako szczególnie predestynowanego do właściwego odbioru *fado*, bo wychowanego na pieśniach podobnych w nastroju i charakterze. Skojarzenie z dumką ukraińską musi tu być traktowane bardziej jak metafora niż analogia oparta na formalnym, gatunkowym podobieństwie. Jego źródłem jest przede wszystkim dostrzegalna zarówno w *fado*, jak i w ukraińskich czy polskich dumach atmosfera smutku, żalu, melancholii. Głównym celem dumy było przecież: „przedstawienie tkliwych wzruszeń postaci i wywołanie ich w formie współczucia w sercach czytelników”<sup>8</sup>. O *fado* współczesna badaczka tego „zjawiska” mówi, że celem wykonawcy jest „nie opowiedzieć o emocjach, ale właśnie sprawić, aby odbiorca poczuł to, co czuje artysta”<sup>9</sup>. Nie ulega wątpliwości, że taki właśnie efekt wywarła na polskim słuchaczu pieśń, z którą zetknął się w Coimbrze. Doszło tu do empatycznego utożsamienia własnego nastroju, smutku doświadczanego w związku ze zbliżającym się wyjazdem, z tęsknotą i żalem wybrzmiewającymi z portugalskiej pieśni. Zgodnie z regułą gatunku odbiorca przeżywa smutek, a nie tylko słucha opowieści o nim.

Pawiński sięga często, jak już zostało powiedziane, po teksty, które nie odnoszą się bezpośrednio do poznawanych przez niego zjawisk, ale które dostarczają w jego przekonaniu adekwatnych środków i metod dla przedstawiania portugalskich fenomenów. Dzieje się tak zapewne

---

8 C. ZGORZELSKI: *Duma poprzedniczka ballady*. Toruń 1949, s. 146.

9 Z. BUŁAT SILVA: *Fado – podejście semantyczne*. Wrocław 2008, s. 101.

dlatego, że nie zawsze dysponuje odpowiednią literacką materią, która odnosiłaby się bezpośrednio do Portugalii właśnie. Jedyna wymieniona przez niego w *Listach* książka na temat zwiedzanego państwa (dzieło Anglika, niejakiego Crawforda<sup>10</sup>) wykorzystana została w ograniczonym zakresie w opisie Bragi. Jak sam wyznaje, przeczytał tę książkę już po powrocie z portugalskiego miasta, więc odniesienia do tej lektury pojawiają się tu z pozycji wyraźnie *ex post* i wydaje się, że nie odegrały one tak istotnej roli w modelowaniu spojrzenia na Portugalię, jak literatura, w której autor był czytany i która stanowiła od lat najmłodszych fundament jego edukacji (jak wspomniany już *Kirgiz* Zielińskiego). Jeśli autorowi zdarza się w swej relacji sięgać po fragmenty tekstów dotyczących Portugalii, są to właściwie wyłączenie cytaty z *Luzjad* Camõesa. Czytany w literaturze romantycznej Pawiński przejawia, jak się zdaje, dość naturalny dla romantyków kult dla narodowego poety Portugalii. Jak przypomina Józef Bachórz, w XIX wieku Camões był w Polsce znany: „W stuleciu tym nazwisko Camõesa stało się u nas rzeczywiście symbolem Portugalii i jej uczestnictwa w tworzeniu szczytowych osiągnięć kultury europejskiej”<sup>11</sup>. Podróżujący w tym czasie do Portugalii Polacy postrzegają ów kraj właśnie jako ojczyznę Camõesa<sup>12</sup>. Również Pawiński chętnie wpłata w swoją relację odwołania do *Luzjad*, pełnią one zazwyczaj rolę ozdobników – autor nawiązuje do pojedynczych metafor obecnych w tej wielkiej eposie. Przywołuje zatem za Camõesem epitet „złotonośny” na opisanie Tagu (s. 2), a w innym miejscu, opowiadając o rzece, zauważa, że nie widać w niej:

tych nimf wodnych, o jakich w *Luzjady* wspomina Camões, ale te barki, te łodzie, te statki jako smoki czarne, wzrok nasz do siebie przykuwają (s. 6–7).

---

10 Pawiński ma tutaj najprawdopodobniej na myśli Oswalda Johna Fredericka Crawforda, wieloletniego pracownika brytyjskiej służby dyplomatycznej w Portugalii, autora trzech poświęconych temu krajowi publikacji: *Travels in Portugal* (1875), *Portugal Old and New* (1880), *Round the Calendar in Portugal* (1890). Autor *Listów* odwołuje się najprawdopodobniej do drugiej z wymienionych tu książek.

11 J. BACHÓRZ: *Z dziejów polskiej sławy Luisa Camõesa w XIX wieku*. W: IDEM: „Złączyć się z burzą...”. *Tuzin studiów i szkiców o romantycznych wyobrażeniach morza i egzotyki*. Gdańsk 2005, s. 185.

12 Ibidem, s. 307.



Przywołanie fragmentu z *Luzjad* nie służy tu oddaniu wrażeń doznawanych w czasie oglądania portugalskiej rzeki, nie jest też próbą znalezienia jakiegoś wzorca dla jej opisu. Najprawdopodobniej jest ono (podobnie jak większość tego typu nawiązań) rodzajem kolorytu lokalnego – autor, pisząc o Portugalii, stara się bowiem wpłatać w swoją relację nie tylko informacje o zwiedzanym kraju, lecz także urywki oryginalnych tekstów (często po portugalsku) – nie tylko *Luzjad*, ale i pieśni *fado* czy nawet popularnych w tym kraju powiedzeń. Jedyny bodaj fragment, kiedy dłuższy cytat z Camõesa wpleciony został w relację Pawińskiego, to ten, kiedy opis specyficznego położenia Lizbony w rozdziale IX podsumowany zostaje w następujący sposób:

Wreszcie na kształt wierzchołka Europy wpada  
W oko luzytańskiego królestwa posada,  
Tam gdzie się morze zaczyna, a lądu nie stanie,  
I skąd widać jak słońce tonie w oceanie (s. 230)<sup>13</sup>.

Fragment ten, przytoczony najpierw po portugalsku, później w przekładzie Jacka Przybylskiego, pojawia się już po tym, jak autor własnymi słowami skreślił obraz wyjątkowego usytuowania portugalskiej stolicy i nie wnosi on właściwie żadnego naddatku do przedstawionego widoku. Powtórzony (podwójnie, najpierw jednak w rodzimej mowie Camõesa) ma tutaj znów raczej walor nastrojowy, pozwala kulturowo dookreślić opisywany pejzaż poprzez wpisanie go w tradycję portugalskich obrazów literackich.

Nie ulega wątpliwości, że stosunkowo liczne nawiązania do twórczości Camõesa są pewnego rodzaju hołdem złożonym wybitnemu poecie, podobnie jak informacje o kulcie, jakim autor ten jest otaczany w Portugalii, i wzmianki o obchodzonej niedawno z wielkim rozmachem trzechsetnej rocznicy jego śmierci. W tym kontekście wspomina też autor o wizycie w Bibliotece Narodowej w Lizbonie i złożeniu w darze tej instytucji egzemplarza polskiego przekładu *Luzjad* pióra Jacka Przybylskiego właśnie (wśród bogatej kolekcji przekładów tej epopei na różne języki narodowe tłumaczenia polskiego – jak odnotował Pawiński – w zbiorach tej szacownej instytucji nie było). Autor pisze wprost:

---

13 U Camõesa słowa te odnoszą się do specyficznego usytuowania Portugalii w ogóle, tutaj ich sens został odniesiony bezpośrednio do lokalizacji Lizbony.

Jednocześnie złożyliśmy w hołdzie ceniom nieśmiertelnego wieszczki egzemplarze Tygodnika Ilustrowanego, Kłosów i Tygodnika Powszechnego, w których mieściły się życiorysy i portrety Camõesa, podane w miesiącu czerwcu (1880 r.) z powodu uroczystego obchodu w Lizbonie trzechsetnej rocznicy zgonu nieszczęśliwego poety (s. 221).

Oddanie hołdu narodowemu poecie Portugalii (bezpośrednio – w postaci darów złożonych w Bibliotece Narodowej, pośrednio – w postaci przywołania cytatów z *Luzjad* we własnej relacji) jest niejako obowiązkowym elementem „doświadczania Portugalii” przez wykształconego i odczytanego Polaka w XIX wieku i wydobywa istotny rys kraju na rubieżach Europy, który – zawsze i mimo wszystkich innych cech specyficznych – jest przede wszystkim ojczyzną Camõesa.

W relacji ze swojej podróży sięga Pawiński po jeszcze jeden tekst, który współcześnie określić by pewnie można mianem „kultowego”, a po który do dziś sięgają chętnie autorzy opisujący wycieczki w okolice Lizbony. Chodzi o poświęcony Sintrze fragment z *Wędrówek Child Harolda* George’a Gordona Byrona<sup>14</sup>. Zachwycony tym niezwykłym miejscem autor *Listów* chwali ów „raj portugalski”, jego wspaniałą roślinność i swoisty mikroklimat, a zamiast szczegółowego opisu przytacza fragment poematu wielkiego Anglika:

Wyręczę się tu krótkimi, ale pięknymi słowy Byrona, który w Child Haroldzie opiewał pełną krasy i wdzięku Cintrę, nazywając ją sławnym edenem. Pamiętam początek:

Lo! Cintra's glorious Eden intervenes  
In variegated maze of mount and glen.  
Ah me! what hand can pencil guide or pen,  
To follow half on which the eye dilates.

Czyżby ręka, powtórzę z poetą, mogłaby kierować pędzlem lub piórem, aby iść w ślad za wzrokiem oczarowanym na każdym kroku (s. 195).

---

14 Por. F. ZIEJKA: *Perła w koronie*. W: IDEM: *Moje spotkania z Portugaliją*. Kraków 1983, s. 61; J. CORREIA FILHO: *Lisbon in Pessoa. A tour and literary guide of the Portuguese capital*. English ed. T. BENTO. Livros d'Hoje 2011, s. 304.

Stosuje tutaj Pawiński ponownie charakteryzowaną już wcześniej strategię wprowadzania literackich klisz, dzięki którym nie tylko patrzący dystansuje się od obserwowanego przedmiotu, ale też przekłada podziwiany przez siebie widok na język sztuki, wpisując go w utrwalone w literaturze i kulturze wzorce postrzegania. W tym wypadku za wzorzec taki posłużył tekst Byrona, a zacytowany fragment jest wyjątkowo ciekawy. Łatwo można się domyślić, że powodem przywołania tej strofy jest owo malownicze porównanie Sintry do rajskiego ogrodu, które najlepiej być może opisuje charakter tego miasta i wrażenia, jakie wywiera ono na przybyszach. W dalszej części strofy mowa jest jednak o tym, że urok tego miejsca wymyka się wszelkim próbom utrwalenia za pomocą rysunku czy opisu. Pytanie: „czyż ręką zdoła poprowadzić pędzel (w oryginale ołówek) lub pióro?”, jest wszak retoryczne. W tekście angielskim ta niemożność przełożenia podziwianego widoku na żaden plastyczny czy literacki ekwiwalent jest jeszcze spotęgowana – Byron pyta przecież o rękę, która zdoła sprawić, że ów ołówek czy pióro uchwycą choćby połowę cudów, którymi cieszy się zachwycone oko. Nieco paradoksalnie w tym kontekście brzmi zatem owa deklaracja Pawińskiego: „Wyręczę się tu krótkimi, ale pięknymi słowy Byrona”, specyficzne to bowiem „wyręczenie”, które w zasadzie niczego nie zastępuje. Zamiast obrazu skreślonego samodzielnie pojawia się bowiem „cudzy” gest zaniechania, wyznanie niemożności utrwalenia podziwianego widoku. To raczej próba zasłonięcia się autorytetem mistrza, aby usprawiedliwić niemożność opisania pejzażu podziwianego miejsca. Jeśli mimo wszystko odwołanie to spełnia swoją funkcję, to raczej nie dlatego, że ukazuje czytelnikowi wszystkie szczegóły pejzażowe i architektoniczne Sintry, ale dlatego właśnie, że umieszcza ją w odpowiednim kontekście, nobilituje i uromantycznia dzięki dystynkcji wielkiego poety, czyni z niej nie tylko realne miejsce na ziemi, obdarzone konkretną lokalizacją geograficzną i topograficznym ukształtowaniem, ale znak kulturowy, ważny punkt na mapie literatury światowej.

Stosowana tak chętnie w *Listach* Pawińskiego strategia polegająca na przywoływaniu fragmentów różnych tekstów literackich, które w ujęciu autora stają się swoistymi soczewkami, poprzez które spogląda on na rozpościerające się wokół niego pejzaże i wydobywa ich najistotniejsze rysy, jest też zapewne śladem postawy typowej dla dawnego stylu podróżowania. Jak pisze Anna Wiczorkiewicz: „Zrazu to nie wokół doznań

wzrokowych organizował się sens podróży; nie obraz, ale słowo lokowało się w centrum sensotwórczym. Poznawcza wartość wzroku zasadzała się bardziej na tym, że zmysł ten umożliwia lekturę, niż na tym, że obserwując rzeczywistość, gromadzi się dane, dzięki którym może powstać nowy dyskurs. Figurą świata była księga, a rozmowy z mądrymi ludźmi zdawały się jednym ze sposobów jej czytania<sup>15</sup>. U autora *Listów* – mimo deklarowanego czasem prymatu zmysłu wzroku – doświadczenie literackie wydaje się mieć znaczenie podstawowe. To w dużej mierze lektury (i to niekoniecznie „portugalskie”) ukształtowały jego sposób patrzenia na otaczającą przestrzeń. I choć ona sama jest „nowa”, przynajmniej do pewnego stopnia inna niż wszystko, co dane mu było oglądać wcześniej, sposób patrzenia – zapośredniczony przez literaturę, malarstwo, historiografię – pozostaje ten sam. Patrzenie na otaczający świat jest w sposób nieunikniony związane z czytaniem tekstów kultury, w których świat w różnych swoich aspektach został przedstawiony.

Relacja Pawińskiego pokazuje Portugalię jako kraj pełen uroku, nie ulega jednak wątpliwości, że tym, co zachwyca autora najbardziej, jest pejzaż. W opisach miast, zabytków architektury jest zdecydowanie bardziej krytyczny. Wiele zastrzeżeń budzi w nim Lizbona. Szczegółowa prezentacja tego miasta pojawia się w relacji autora stosunkowo późno, po tym, jak zdążył już roztoczyć przed czytelnikiem uroki portugalskiej prowincji. Nie jest to zgodne z chronologią, bo to do Lizbony przybył Pawiński najpierw (pociągami z Madrytu), dobrze natomiast współgra z „kolejnościami uczuć” kongresisty z Polski i zapobiega budowaniu wizerunku Portugalii wokół wyrazistego lizbońskiego centrum. Dzięki temu, że najpierw przedstawia korespondent swoje wrażenia z podróży po okolicy, a dopiero później – jak sam tłumaczy – dobrze poznawszy miasto stołeczne, podejmuje się przedstawienia go czytelnikowi, trady-

---

15 A. WIECZORKIEWICZ: *Apetyt turysty...*, s. 100. Krzysztof PODEMSKI postrzega to zjawisko jako dystynktywne dla dawnego stylu podróżowania: „Z perspektywy współczesnej najbardziej charakterystyczną cechą podróży odbywanych do końca XVIII wieku stanowiło to, że były one nastawione na »słowo, nie na obraz, na ucho i język, a nie oko«, na dialog i dyskurs, a nie na patrzenie, zwiedzanie i oglądanie” (*Socjologia podróży*. W: *Wędrować, pielgrzymować, być turystą. Podróż w dyskursach kultury*. Red. P. KOWALSKI. Opole 2003, s. 114). Choć Pawiński dużą wagę przywiązuje do oglądania i zwiedzania Portugalii, jego relacja w wielu miejscach ciąży ku „tradycyjnemu” stylowi podróżowania.

cyjna niejako hierarchia ważności zostaje podważona. Wizerunek Portugalii w *Listach* to nie centrum (Lizbona), ewentualnie kilka punktów centralnych (Lizbona, Porto, Coimbra), i peryferia, ale zróżnicowana regionalnie rozległa przestrzeń, którą podróżny przemierza.

Z dzisiejszej perspektywy zdumiewać może surowa ocena Lizbony. Pawiński przytacza zdanie Camõesa wyrażające zachwyt nad tym miejscem, ale wyraźnie się od niego dystansuje. Niezrozumiały i niepodzielany przez siebie entuzjazm narodowego poety Portugalii próbuje autor *Listów* tłumaczyć tym, że być może Lizbona Camõesa, czyli sprzed tragicznego trzęsienia ziemi, wyglądała inaczej i mogła budzić znacznie bardziej pozytywne emocje. Sam jednak nie jest przekonany do tej hipotezy, bowiem Alfama, w której zachowało się najwięcej pozostałości dawnego miasta, również nie przedstawia w jego oczach widoku imponującego:

Nie dopatrzysz się tam jednak bogactwa architektonicznego, ani żadnego piętna wybitniejszego. Wąskie, ciasne uliczki, wysmukłe domki, jak najmniej okien mające, trochę gotyku, trochę wspomnień arabskich i... nic więcej (s. 201).

Nie tylko Alfama nie urzekła Pawińskiego swoją architekturą. O zabudowie miast portugalskich generalnie wydaje sąd dość surowy:

Architektura portugalska w ogóle, z tego, co dotąd widzieliśmy w Lizbonie, podziwu w nas bynajmniej nie budzi (s. 166).

Trudno odpowiedzieć jednoznacznie na pytanie, z czego (poza osobistymi zapewne preferencjami, subiektywnym gustem, o którym ani dyskutować, ani wyrokować nie uchodzi) wynika tak krytyczny stosunek Pawińskiego do architektury portugalskiej w ogóle, a lizbońskiej w szczególności. Jedną z przyczyn, dla których „nowe”, czyli odbudowane po tragicznym w skutkach trzęsieniu ziemi, miasto nie budzi uznania zwiedzającego, jest dostrzeganie w nim jedynie typowej realizacji założeń architektury osiemnastowiecznej, która – podobnie jak dziewiętnastowieczna, a więc współczesna autorowi – nie osiągnęła w tej dziedzinie, zdaniem piszącego, niczego ciekawego i wartościowego. Być może na sądzie Pawińskiego zaważył fakt, że zabudowa Lizbony jest przez niego odbierana jako stosunkowo współczesna, utrzymana w stylu, który ani nie

budzi jego zachwyty, ani nie jest w jego przekonaniu nośnikiem jakiegś istotnej historycznej tradycji. Być może widzieć tu trzeba odpowiednik zjawiska dostrzeganego także we współczesnej turystyce, a polegającego na poszukiwaniu autentyczności<sup>16</sup>. Oglądane przez Pawińskiego zabudowania, będące nową wersją miasta, wzniesioną niejako „na zamówienie”, z pewnością nie są Lizboną Camõesa i w tym sensie mogą być odbierane jako nieautentyczne, imitujące jedynie „tamto” miasto.

Krytyczną ocenę Lizbony tłumaczy też autor *Listów* tym, że jest to miasto, które powstało według założonego z góry planu, jest monotonne, praktyczne, ale brak mu czegoś, co ożywiłoby regularność zabudowy (s. 202). Deklaracje te należy chyba rozumieć w ten sposób, że Pawiński poszukuje jakiegoś urozmaicenia i ożywienia samego planu urbanistycznego, który razi go swoją regularnością, gdyż – jak pisze – jedynym, co ratuje Lizbonę, jest jej usytuowanie na wzgórzach, dzięki czemu spacerującym po mieście ciągle ukazują się nowe widoki i to urozmaica jednostajność samej zabudowy (s. 203). Nie byłby chyba jednak autor *Listów* zdecydowanym zwolennikiem urozmaicenia stylu, w którym wzniesione są poszczególne budowle. Wprawdzie wielokrotnie na kartach swojej relacji (nie tylko pisząc o Lizbonie) zwraca uwagę na wpływy arabskie w kulturze i sztuce tego kraju i wydaje się, że ten charakterystyczny rys odnotowuje z niejaką przyjemnością, to jednak na najwyższe uznanie zasługują w jego oczach zazwyczaj te budowle, które od owych wpływów są wolne, realizują jakiś znany mu styl w sposób czysty, nieeklektyczny. W samej Lizbonie najbardziej zachwyci go przecież częściowo zrujnowany kościół karmelicki, bo – jak odnotuje podróżnik – jest to przykład „czystego gotyku” (s. 208), a zatem formy nieskażonej żadnymi interferencjami i na dodatek dobrze mu znanej. Zwiedzając natomiast inne miasta Portugalii, wielokrotnie utyskiwać będzie Pawiński na nadmierny eklektyzm, szczególnie kościołów, upominając się o surowość formy i powagę, którą odznaczać się powinny świątynie. I tak, zwiedzając Bragę, skrytykuje tamtejszą katedrę, która wprawdzie niegdyś była gotycka, ale później poddano ją niefortunnej metamorfozie, w wyniku czego:

Co było niegdyś wysmukłym, wdzięcznym, harmonijnym i lekkim, to wszystko zginęło, kiedy się ją przebudowania niezdarna ręka później-

---

16 Zob. A. WIECZORKIEWICZ: *Apetyt turysty...*, s. 31–75.

szych stuleci. Wnętrze katedry kryje w sobie niejeden ciekawy zabytek dawnej sztuki. [...] Ale i ołtarze, kaplice, organy uległy przekształceniu w późniejszych czasach i dziś pstrą mieszaninę różnych smaków i stylów stanowią (s. 244–245).

Połączenie różnych wpływów nie zyskuje w tym wypadku aprobaty podróżnego, który zdecydowanie skłaniałby się znów ku „czystej” formie gotyckiej. Trudno oprzeć się wrażeniu, że na sądach autora *Listów* zawążyło z jednej strony przyzwyczajenie (wsparte osobistym zapewne smakiem preferującym styl gotycki), z drugiej zaś strony przekonanie, że eklektyzm nie licuje z powagą świętych przybytków, nadmiar ozdób utrzymanych w rozmaitej stylistyce sprawia wrażenie niepoważne i nieeleganckie. W tym tonie utrzymana jest zarówno krytyka kościołów w Porto, w których dostrzega autor „niemało pstrokacizny” psującej „wrażenie powagi, jaką tchnąć winna świątynia” (s. 278–279), jak i katedry w Lizbonie, którą:

[...] odbudowano w drugiej połowie XVIII wieku, w sposób świadczący o wszelkim braku lepszych pojęć estetycznych. Ściany wyłożone pstrą porcelaną, czyli tak zwanymi azulejos, psują poważny efekt świątyni. Ozdoby złożonych ołtarzy również przyczyniają się do obniżenia wrażeń, których oczekuje przechodzień po katedrze stołecznego grodu (s. 207).

Oczekiwanie polskiego przechodnia – wyhodowane w zupełnie innych okolicznościach kulturowych i architektonicznych – staje się tutaj, jak się zdaje, główną przyczyną trudności w odbiorze lokalnej architektury. Cytowany fragment jest jedynym, co ciekawe, w którym wspomina Pawiński o tak charakterystycznych dla tego miasta (i kraju) *azulejos*. Dostrzega w nich zresztą wyłącznie krzykliwą pstrokaciznę, psującą powagę katedralnego wnętrza, nie troszcząc się wcale o wyjaśnienie czytelnikowi uprzywilejowanej pozycji tego ceramicznego detalu w sztuce portugalskiej. A przecież te ozdobne kafle od początku XVI wieku były popularnymi zdobami ścian, „zwłaszcza od XVII wieku stosowanymi szeroko w kościołach, pałacach i architekturze miejskiej. Stały się one symbolem narodowym i najbardziej rozpoznawanym motywem”<sup>17</sup>. W ciągu ko-

---

17 *Sztuka azulejos w Portugalii*. Warszawa 2007, s. 7.

lejných stuleci zároveň technika wytwarzania i układania *azulejos*, jak i charakter wykorzystywanych wzorów ulegały licznym zmianom, ale forma ta istniała nieprzerwanie, wpisana na stałe w architekturę portugalskich miast. Także podczas odbudowy Lizbony po tragicznym trzęsieniu ziemi powrócono do ozdabiania ścian w ten sposób, powstał wtedy typ *azulejos* „znany jako pombalijski”<sup>18</sup>. Co więcej, odwiedzając Lizbonę w ostatnim dwudziestoleciu XIX wieku, mógł już Pawiński zauważyć pojawienie się nowego zastosowania tych ceramicznych elementów: „W drugiej połowie XIX wieku najtańsze seryjne *azulejos*, produkowane przez fabryki w Lizbonie – Viúva Lamego, Sacavém, Constância, Ro-seira – a także w Porto i Gaia – Massarelos, Devezas, zaczęły pokrywać tysiące fasad”<sup>19</sup>. Mimo to Pawiński nie poświęca ozdobnym kafłom więcej uwagi, nie stają się one w jego relacji znakiem rozpoznawczym Lizbony, a jedyna wzmianka o nich ma charakter, jak już wspominałam, raczej krytyczny.

Balansowanie pomiędzy osobistymi preferencjami i przyzwyczajeniami wyniesionymi z pobytów w innych częściach Europy a autentycznym zainteresowaniem i nieukrywaną fascynacją portugalską specyfiką sprawia, że zamieszcza Pawiński w swoich *Listach* obserwacje często nie całkiem konsekwentne. Zróżnicowane wpływy czasem psują „czyste” formy, a czasem je uatrakcyjniam, jak w przypadku klasztoru Jerónimos, gdzie połączenie gotyku z tradycją odrodzenia, elementami stylu bizantyńskiego i wpływami arabskimi staje się przedmiotem zachwyty autora *Listów*. Podobnie postrzega on Torre de Belém – drugą obok klasztoru Hieronimitów perłę architektury manuelińskiej. Nie sposób wykluczyć, że zachwyt dla tych zabytków wynika również z tego, że spełniają one ów wymóg autentyczności. Autor w obu przypadkach przytacza krótko historię podziwianych budowli i można podejrzewać, że w przeciwieństwie do pozbawionej wyrazu zabudowy pombalińskiej widzi w nich prawdziwe świadectwa historii, ujawniające ducha narodu znaki dawnej świetności Portugalii<sup>20</sup>.

---

18 Ibidem, s. 34.

19 Ibidem, s. 38.

20 Flório de Vasconcelos, charakteryzując styl manueliński, pisze: „[...] zarówno architektura, jak i cała sztuka portugalska tego okresu (którego początek można datować na rok 1490, jeszcze za panowania Jana II), osiąga niezwykle oryginalność, która wyróżniając ją od reszty Europy, jednocześnie łączy się szeroko ro-



Choć stosunek Pawińskiego do wszystkich właściwie zwiedzanych przez niego portugalskich miast jest podobnie krytyczny, pojawia się wszakże jeden element, który (znów we wszystkich analizowanych przypadkach) robi na przybyszu wielkie wrażenie, a jest nim lokalizacja Lizbony, Porto czy Bragi. Nawet jeżeli oglądana z bliska portugalska stolica jawi mu się jako płatanina uliczek pozbawiona zapierających dech w piersiach budowli, to już podziwiana z oddali, z pokładu statku panorama miasta robi na nim niezwykle wrażenie:

Gdy tak spoglądam na Lizbonę, zdaje mi się, że to jedna wielka, klasyczna rzeźba z kararyjskiego marmuru, jedna wielka kompozycja kamienna, w marzeniu idealnym osnuta przez śmiałego artystę (s. 178).

Panorama Lizbony, oglądana z przeciwległego brzegu rzeki, sprawia, że mimo wszelkich zastrzeżeń, Pawiński jest się w stanie zgodzić z Portugalczykami, którzy twierdzą, że „kto nie widział Lizbony, nie widział rzeczy cudnej” (s. 175), zastrzega jednak, że autor tego powiedzenia musiał oglądać miasto z takiego właśnie miejsca. Podobne obserwacje powtarzają się przy okazji charakterystyki innych portugalskich miast. Zachwyca się panoramą Bragi:

Zwracam się twarzą ku miastu i oczu oderwać nie mogę od czarownego widoku. [...] Jak daleko wzrok sięgnie jeden wielki kobierzec, utkany z wieńców drzew zielonych, z zielonych pagórków, z gajów wiosennych. [...] Co za czarodziejka ta natura! Na wyniosłym wzgórzu osiadła Braga i cała w bieli, oparła się tarasowo o wzgórza zielone, ponad nią wyżej sterczące. Wokoło Bragi wieńcem biegną inne wzgórza, a między nimi i spoza nich wychyla się arcybiskupia mieścina, wyciągająca ku niebu swe wieże strzeliste, lub w krzyż zdobne kopuły (s. 247).

Podobnie Porto, które zdaniem autora nie posiada wprawdzie ciekawych pomników architektury, za to:

---

zumianym pokrewieństwem, zarówno z architekturą hiszpańskiego plateresco, jak z naturalistyczną dekoracją rzeźbiarską ostatniej fazy gotyku niemieckiego” (F. DE VASCONCELOS: *Sztuka portugalska*. Przeł. H. LEONOWICZ. Warszawa 1984, s. 95).

[...] pięknie się przedstawia, ma cudowne otoczenie, panoramę nawet więcej uroczą niż Lizbona (s. 278).

Widać w tym podziwie raczej dla miejskich panoram niż detali wzmiankowaną już skłonność autora do zachwycania się przyrodą, krajobrazem, a w każdym razie przeżywania ich piękna intensywniej i głębiej niż uroków miast i poszczególnych budowli. Panorama pozwala spojrzeć na miasto nie jak na twór urbanistyczny, ale na element pejzażu, docenić otoczenie, ukształtowanie przestrzeni, okoliczne skały lub morze, grę zieleni, bieli i błękitu. Postrzegane z tej perspektywy miasta portugalskie wydają się piękne, bo są idealnie wkomponowane w otaczającą je przestrzeń.

Jednocześnie w tej skłonności do panoram widać także – analizowaną już w tym szkicu – potrzebę dystansu. Spojrzenie z bliska nie jest satysfakcjonujące, dopiero z oddalenia patrzący może nacieszyć się kompozycją, dostrzec jej przemyślane wysmakowanie. Na ten aspekt swojego patrzenia na Lizbonę zwraca uwagę sam Pawiński:

Więc perspektywa jedynie, zupełnie jak na obrazie. Trzeba na malarstwo spoglądać w pewnym oddaleniu, bo z bliska występują na jaw ostre linie, nierówne powierzchnie i wymiary nienaturalne (s. 200).

W swojej relacji z Portugalii Pawiński sporo uwagi poświęca również mieszkańcom tego kraju. Jego stosunek do Portugalczyków (gospodarzy i uczestników kongresu, monarchów, arystokratów, prostych ludzi, dla których wizyta kongresistów często okazywała się świętem) jest bardzo serdeczny, wręcz entuzjastyczny. Docenia ich niezwykłą gościnność, znajdującą wyraz zarówno w liczbie atrakcji towarzyskich i kulturalnych oferowanych uczestnikom kongresu przez organizatorów, jak i w otwartości króla Luísa i króla Ferdynanda spotykających się z kongresistami i udostępniających im do zwiedzania królewskie zbiory dzieł sztuki, czy wreszcie entuzjastycznym przyjęciu, jakiego doświadczali wielokrotnie na trasie swych naukowych wycieczek ze strony mieszkańców prowincjonalnych miast i miasteczek. Autor *Listów* docenia także życzliwe zainteresowanie zaprzyjaźnionych Portugalczyków Polską i jej kulturą. Tym, co zdaje się budzić jego największy zachwyt, jest głębokie przywiązanie do tradycji. Ciekawy jest również komentarz Pawińskiego na temat walk

byków i zainteresowania, jakie wywołuje ono wśród Portugalczyków. Wprawdzie „spektaklu” takiego nie zdecydował się autor *Listów* zobaczyć na własne oczy, ale swoją decyzję umotywował uwagą, że brak temu widowisku dzikości i znamion autentyzmu, którymi odznacza się hiszpańska *corrida*. Jak pisał Pawiński:

Walka więc mniemana z bykiem pozbawiona jest sensu, walką nie jest i przedstawia raczej tylko farsę mniej zabawną. Ze stanowiska też artystycznego – jeśli tu o artyzmie jakimkolwiek mowa być może – podobne widowiska nie budzą żadnej ciekawości. I słusznie. Tym sposobem bowiem słabnie zamiłowanie do tych barbarzyńskich igrzysk, które kwitną jeszcze w Hiszpanii, jak gdyby za najlepszych czasów rzymskich. Jest nadzieja, że powoli znikną one w Portugalii i tylko w pamięci czy w historii pisanej ślad ich zostanie (s. 146).

Ta różnica w podejściu do walk byków, fakt, że Portugalczycy widzą w nich raczej rodzaj widowiska, swoistej farsy czy karykatury hiszpańskiej *corridy*, skłania autora do wyciągnięcia ogólnego wniosku na temat różnicy między Portugalczykami a Hiszpanami:

Poziom moralny całego społeczeństwa w Portugalii jest o wiele wyższym niż w Hiszpanii (s. 147).

Autor *Listów* sformułował też kilka uwag o powierzchowności mieszkańców Portugalii. Mimo wielkiego uznania dla ich rozlicznych zalet, nie jest korespondent zachwycony przechodniami mijanymi na ulicach Lizbony. Nie podoba mu się prostota i skromność ubiorów (utrzymanych, jak pisze, zazwyczaj w czarnym kolorze), a twarze mijanych przez siebie ludzi określa wprost mianem „brzydkich” (s. 206). Choć wydaje się, że musiał mieć tu do czynienia z ciekawą, bo niejednorodną grupą, ta różnorodność nie zrobiła na przybyszu z Polski najlepszego wrażenia:

Często spotkasz na ulicy twarze mulackie, murzyńskie, ciemnobrązowe, czerwone, miedziane, a są to po większej części Portugalczycy (s. 206).

Owa domieszka obcej krwi (żydowskiej, arabskiej i kreolskiej), której ślady odnajduje autor *Listów* na twarzach mijających go mieszkańców

stolicy, jest również – zdaniem korespondenta – powodem tak uderzającej brzydoty Portugaliek (s. 205). Taka ocena powierzchowności (szczególnie mieszanek Lizbony) nie wynika, jak się zdaje, z uprzedzeń czy przekonania, że owa domieszka obcej krwi może mieć tylko negatywny walor. Przeciwnie, kiedy nieco później z zachwytem odkrywa i komentuje niezwykłą urodę mieszanek prowincji Minho, tłumaczy ją sobie właśnie wpływami arabskimi. I dopiero, kiedy zostaje przez Portugalczyków poinformowany, że akurat w tej części ich kraju Maurowie bywali dość sporadycznie, konkluduje:

Więc urodę Minionek należy uważać za typ rodzinny, który z bogatą, piękną naturą stanowi harmonijną całość (s. 251).

W pierwszym wszakże odruchu skłonny był ową uroczą powierzchowność przypisywać właśnie wpływom obcym, nie widząc w tym niczego zniechęcającego. Wydaje się zatem, że pozbawione entuzjazmu pasaże poświęcone przechodniom z lizbońskich ulic najwięcej zawdzięczają brakowi przyzwyczajenia autora *Listów* do tego typu różnorodności, a być może są też (przynajmniej częściowo) związane z niską oceną samej Lizbony. Skoro uroda „Minionek” jawi mu się jako element zharmonizowany z bujnością i naturalnym pięknem prowincji Minho, brzydota mieszanek Lizbony może pozostawać w związku z nieatrakcyjną powierzchownością miasta nad Tagiem.

W portugalskich relacjach Pawińskiego, mimo wszelkich uczynionych wcześniej zastrzeżeń, spośród wszystkich zmysłów wzrok jest tym uprzywilejowanym służącym odkrywaniu nowej i egzotycznej przestrzeni. Wprawdzie spojrzenie na Portugalie polskiego korespondenta nie jest tak proste i bezpośrednie, jak on sam deklaruje, ale wpisuje się w złożoną sieć kulturowych i literackich klisz, które modelują jego postrzeganie kraju na rubieżach Europy, a wzrok musi być tutaj rozumiany także (często przede wszystkim) jako zmysł umożliwiający czytanie, jednakże wyznawana przez autora *Listów* strategia podróżowania mieści się wciąż w obrębie „oglądania świata”. Jak zauważa Anna Wieczorkiewicz, jest to strategia typowa dla intelektualistów<sup>21</sup>, do których bez wątpienia zaliczyć trzeba profesora Adolfa Pawińskiego. Strategię taką odróżnić można od

---

21 A. WIECZORKIEWICZ: *Apetyt turysty...*, s. 30.

typowego dla współczesnych turystów „smakowania świata”. Badaczka pisze: „Wierzmy [...], że jedzenie tego, co jedzą tubylcy, pozwoli poznać ich kulturę w sposób bezpośredni. Z każdym kęsem bardziej czujemy smak owej kultury, z każdą nową potrawą nasze doświadczenie staje się bogatsze – i nie da się zakwestionować jego autentyczności”<sup>22</sup>. Rzetelny korespondent, który przybliżyć pragnął polskiemu czytelnikowi wszystkie aspekty portugalskiej wyprawy, nie pominął w swej relacji zupełnie kwestii kulinarnych, nie pełnią one jednak istotnej funkcji. O bankietach i obiadach wydawanych na cześć i dla kongresistów właściwie jedynie się tu wspomina, a i to bardziej w celu oddania sprawiedliwości gościnnym gospodarzom niż w celu zwrócenia uwagi na jakikolwiek rys charakterystyczny dla kuchni tego obszaru Europy. Jedynie w relacji z pobytu w Bradze pojawia się odniesienie do kuchni lokalnej wprowadzone jednak w niezwykle ciekawy sposób. Pawiński przywołuje bowiem dzieło Crawfurda na temat Portugalii, zawierające również uwagi poświęcone Bradze. Komentując pracę Anglika, polski korespondent zauważa:

Autor dotknął najdrobniejszych szczegółów życia powszedniego w tak małej miejscinie, opisał hotel, mieszkania, meble, wreszcie i kuchnię, a wszystko to oczywiście nie zadowoliło wybrednego syna Albionu. Nie pójdziemy za jego przykładem i wtajemniczać nie będziemy czytelnika polskiego w świat prowincjonalnej albo narodowej kuchni portugalskiej, bo wyszły nam z pamięci te przeróżne nazwy techniczne, któreśmy wy czytali na długim bardzo spisie obiadowym, chociaż właściwie i takimi szczegółami nie gardzi uważny turysta, a chętnie je przyjmuje ciekawy czytelnik. Do charakterystyki kraju i narodu należy nie tylko smak estetyczny, ale także smak powszedni, zwyczajny. W wielkim mieście, w stolicy, zawsze potrawy mniej lub więcej do kosmopolitycznej zbliżają się jednostajności; ale na prowincji przeważa odrębny, narodowy, samoistny zwyczaj, smak, upodobanie (s. 241).

Niezwykle ciekawy to fragment. Zwraca uwagę przede wszystkim fakt, że sam pomysł uwzględnienia w relacji także obyczajów kulinarnych powstaje w głowie piszącego pod wpływem obcej inspiracji. Choć nie neguje on wagi problemu i docenia walory poznawcze refleksji na temat

---

22 Ibidem, s. 316.

lokalnych potraw, sam jednak nie tylko najprawdopodobniej nie wpadłby na pomysł uwzględnienia tego typu doświadczeń w swojej relacji, ale nawet kiedy pomysł ten został mu podsunęty, zřęcznie opiera się pokusie włączenia tego typu informacji do swoich *Listów*. Co ciekawe, ewentualne dane o preferowanych przez Portugalczyków potrawach również ograniczają się tutaj do sfery teoretycznej, nie ma mowy nawet o próbie opisu smaków czy wrażeń, jakich doznaje polskie podniebienie w zetknięciu z lokalnymi specjałami. To, czym ewentualnie byłby skłonny autor relacji uraczyć ciekawego czytelnika, to jedynie „nazwy techniczne, któreśmy wyczytali na długim bardzo spisie obiadowym” [wyróżnienia – M.B.]. Nawet w kwestii doświadczenia tak bardzo sensualnego, autor ufa nie swoim kubkom smakowym czy zmysłowi powonienia, ale słowu pisanemu. Nie trzeba zatem nadmiernie żałować, że kwestia portugalskich kulinariów ogranicza się tu do ogólnej obserwacji, że kuchnia stolicy ma bardziej kosmopolityczny charakter niż ta serwowana na prowincji. O samych specjałach, których spróbował w Bradze, pisze krótko, błado i bezbarwnie, nie podając żadnych, ani smakowych, ani technicznych szczegółów: jadł „jakiś krupnik, jakieś pierogi olbrzymie, a mięsowa tonęły w stosach czosnku i cebuli” (s. 241–242). W dalszym ciągu swoich rozważań uznaje używanie czosnku i cebuli za rys charakterystyczny dla kuchni ludów semickich i zastanawia się, czy można w tym widzieć pozostałości wpływów mauretańskich. Nie wdając się w rozważania na temat słuszności tych domniemywań, zauważyć można, że Pawiński dostrzega potencjał kulturoznawczy, który niosą w sobie analizy poszczególnych kuchni narodowych. W jego wykonaniu jest to jednak znowu „czytanie potraw” (niemal jak tekstu kultury), a nie „smakowanie” ich.

Również wzmianki o winach, będących jedną z portugalskich specjalności, pojawiają się rzadko i ograniczają się zazwyczaj albo do odnotowania winiarskich tradycji kraju, albo do informacji na temat lokalizacji regionów słynących z produkcji tego trunku. Zapis osobistego doświadczenia, jakim było spróbowanie słynnego porto, wygląda następująco:

Po obfitym śniadaniu, przy którym ukazało się słynne ale prawdziwe porto, przypominające felerneńskie wino Horacego, wyjechaliśmy na miasto [...] (s. 275).

Nie ma tu nawet próby opisanie smaku, ani choćby wyrażonej wprost subiektywnej oceny. Zamiast tego znów pojawia się opis zapośredniczony (podobnie jak wcześniej analizowane opisy portugalskich widoków) przez kulturową kliszę (chodzi o wspomniane przez Horacego *faler-num* z falernejskich pól w Kampanii). Jedynie sam fakt, iż autor uznał za ważne odnotowanie tego, że dane mu było spróbować „prawdziwego”, co podkreśla, porto, może być znakiem, że w tym wypadku „posmakowanie” portugalskiej specyfiki uznał za istotny składnik swojego doświadczenia.

Książka Adolfa Pawińskiego pt. *Portugalia. Listy z podróży* jest lekturą arcyciekawą przynajmniej z kilku powodów. Śledzenie sposobu, w jaki autor relacji czyta nową dla siebie przestrzeń, wpisując ją w sieć dobrze sobie znanych kontekstów kulturowych i literackich, jest zajęciem fascynującym. Jednocześnie możliwe do wyodrębnienia cechy charakterystyczne dla jego sposobu „doświadczenia Portugalii” noszą znamiona pewnych ogólniejszych strategii składających się na turystykę w ogóle – zarówno w jej wymiarze historycznym, jak i współczesnym. Jest to wreszcie również książka napisana barwnie, z poczuciem humoru, o *quasi*-powieściowej narracji.

*Magdalena Bąk*

# Historia romantycznej miłości

Inês de Castro i Pedra I (po polsku)









POWIEŚĆ o wielkiej miłości najsławniejszej bodaj portugalskiej pary<sup>1</sup> łączy w sobie wszystkie elementy, które gwarantują jej międzynarodową popularność: uczucie silniejsze niż śmierć (w najściślejszym, a w niektórych wersjach wręcz upiornie dosłownym) znaczeniu tego wyrażenia, wielką politykę, przerażającą zbrodnię, a wszystko to utrzymane w atmosferze grozy, doprawione szczyptą makabry, a nawet frenezji. Nic zatem dziwnego, że doczekała się ona niezliczonych opracowań literackich nie tylko w rodzimej Portugalii, ale też poza jej granicami<sup>2</sup>. Można by domniemywać, że historia ta szczególnie intensywnie oddziaływać musiała na wyobraźnię romantyków. Także w Polsce, gdzie przecież tak wielkie wrażenie robiła w tym czasie tragedia Gertrudy Komorowskiej, skrytobójczo zamordowanej z rozkazu ojca swego męża, Szczęsnego

---

1 Choć w gruncie rzeczy była to para „mieszana”, portugalsko-kastylijska, jednak, jak pisze Aida JORDÃO, historia Inês de Castro (obok legendy Sebastiana I, zaginionego króla) należy do najważniejszych mitów w kulturze portugalskiej właśnie ((*Re*)presenting Inês de Castro: two audiences, two languages, one feminism. „Revista de Estudos Anglo-Portugueses”, Número 18. Lisboa 2009, s. 259).

2 Zdaniem Martina NOZICKA historia Inês i Pedra „zostawiła swój ślad niemal w każdym kraju Europy Zachodniej” (*The Inez de Castro theme in European literature. „Comparative Literature”*. Vol. 3, No. 4, 1951 [Duke University Press, University of Oregon], s. 341; tłumaczenie własne). O popularności motywu w literaturach romańskich pisze S. CORNIL: *Inês de Castro. Contribution à l'étude du développement littéraire du thème dans les littératures romanes*. Bruxelles 1952.

Potockiego<sup>3</sup>. Domniemanie to wydaje się tym bardziej uzasadnione, że miłość Inês i Pedra upamiętnił w *Luzjadach* sam Camões, a był to wszak autor podziwiany i uwielbiany przez romantyków polskich<sup>4</sup>. Jednak na pierwsze pełne artystyczne opracowanie wątku portugalskiej pary, dramat Zygmunta Bytkowskiego z 1906 roku, czekać musieliśmy aż do okresu Młodej Polski. Elżbieta Milewska, badająca literackie związki polsko-portugalskie, ów brak zainteresowania tematem wśród polskich romantyków tłumaczy zbyt „prywatnym” charakterem całej historii, która skupia się na osobistym szczęściu kochanków, nie pozostawiając miejsca na sprawy ojczyzny i poświęcenia dla niej, będącego najważniejszym obowiązkiem Polaków w pierwszej połowie XIX wieku<sup>5</sup>. Jest to, oczywiście, hipoteza prawdopodobna, skoro znawczyni zjawiska, Marta Piwińska, jednoznacznie orzeka: „Miłość nie była najważniejszym tematem polskiego romantyzmu”<sup>6</sup>, a niechęć tę tłumaczy następująco: „Zanim ten krąg problematyki wszedł w świadomość społeczną, już go potępiono z wszelkich możliwych punktów widzenia. Tradycje sarmackie i tradycje mesjanistyczne były w tym względzie zgodne. Taka przesadnie wybujała miłość wydała się niegodną konkurencją interesu zbiorowego, czy rozumiano go maksymalistycznie czy minimalistycznie, organicznie czy rewolucyjnie, gatunkowo, narodowo czy klasowo”<sup>7</sup>. Warto jednak zauważyć, że miłość Inês i Pedra, choć w romantycznym stylu skrajnie natężona, przesywająca i łamiąca ludzką egzystencję, uwikłana była bardzo wyraźnie w ponadjednostkowy (państwowy, narodowy) kontekst i dawała możliwość bardzo różnorodnych interpretacji. Nie sposób też oprzeć się wrażeniu, że dramat Bytkowskiego tylko chronologicznie wykracza poza ramy romantyzmu, sama interpretacja losu portugalskich kochanków jest w nim natomiast na

---

3 J. ŁOJEK: *Strusie króla Stasia. Szkice o ludziach i sprawach dawnej Warszawy*. Warszawa 1961, s. 20–22.

4 J. BACHÓRZ: *Z dziejów polskiej sławy Luisa Camõesa w XIX wieku*. W: IDEM: „Złączyć się z burzą...”. *Tuzin studiów i szkiców o romantycznych wyobrażeniach morza i egzotyki*. Gdańsk 2005, s. 189, 197.

5 E. MILEWSKA: *Związki kulturalne i literackie polsko-portugalskie w XVI–XIX wieku*. Warszawa 1991, s. 149.

6 M. PIWIŃSKA: *Posłowie*. W: EADEM: *Miłość romantyczna*. Kraków–Wrocław 1984, s. 518.

7 Ibidem, s. 520.

wskroś romantyczna. Nie dziwi to zresztą nadmiernie, jeśli pamięta się, że Bytkowski był również autorem broszury pt. *Słowacki jako dramaturg*, z której jasno wynika, iż wieszcz był dla niego wcieleniem ideału poetyckiego<sup>8</sup>.

Trzy pierwsze akty dramatu Bytkowskiego opowiadają o ostatnim dniu życia Inês, zamordowaniu nieszczęsnej kobiety i ujawnieniu tej strasznej zbrodni. Pojawienie się Inês de Castro na scenie poprzedzają opowieści o złowróżbnych znakach, a kiedy wreszcie bohaterka sama zabiera głos, raz po raz ujawnia nękające ją obawy o swoją przyszłość i bezpieczeństwo. Nasilają się one po wizycie króla Alfonsa IV w klasztorze, w którym przebywa Inês wraz z dziećmi<sup>9</sup>. Zgodnie z tym, co ustalili historycy, władca Portugalii przybył z zamiarem wydania wyroku na ukochaną swego syna i dopilnowania egzekucji. Niekwestionowaną rolę w całym procesie odegrali też doradcy Alfonsa IV, kierujący się ponad wszelką wątpliwość głównie własnym interesem, ale argumentujący konieczność zgładzenia Inês względami bezpieczeństwa kraju. W polskiej wersji scena swoistego sądu nad ukochaną Pedra zawiera wszystkie najistotniejsze, powtarzane przez kronikarzy i historyków elementy. Przy czym królewscy doradcy: Alvaro Gonsalves (Gonçalves), Pedro Koelio (Pero Coelho), Diogo Lopeç Paczeko (Diogo Lopes Pacheca) odegrali tu donioślejszą rolę, niż wskazują na to źródła. Nie tylko sformułowali – znane z licznych przekazów – oskarżenia o to, że przez związek z Inês wywyższeni zostaną jej bracia, co stanowi bezpośrednie zagrożenie dla Portugalii, której władca zostanie uwikłany w różne układy z Kastylią<sup>10</sup>. Inês wypomina się tutaj także niegodne królowej pochodzenie:

---

8 W recenzji przygotowanego przez Zygmunta Bromberga-Bytkowskiego wydania *Pieśni nad pieśniami* czytamy: „Modernizm polski z Przybyszewskim na czele, tak bardzo zbliżony do naturalizmu, nie odpowiadał duchowym nastrojom romantycznej duszy Bromberga, raczej zacięwał go tylko jako nowa konstrukcja literacka, jako nowa wartość w dziedzinie twórczości” („Republika” z 14 stycznia 1925, s. 2).

9 Zauważyć się tu dają drobne nieścisłości historyczne. W styczniu 1355 roku, kiedy doszło do tragedii, Inês istotnie mieszkała w Coimbrze, nie w samym klasztorze, a w pałacu ufundowanym przez królową Izabelę, matkę Alfonsa IV. Ukochana Pedra znalazła tam schronienie razem z trójką (a nie dwójką, jak chce Bytkowski) ich dzieci (F. ZIEJKA: *Moja Portugalia*. Kraków 2008, s. 243, 246).

10 Historycy różnie komentują rzeczywiste zagrożenie ze strony rodziny Inês, nie brak jednak również ujęć potwierdzających tę hipotezę. W *Historii Portugalii* Marquesa przeczytać można: „Jak się zdaje, infant Piotr stał się igraszką w jej

Nie z książęcego – wiecie – ona rodu,  
ani, co gorzej, jest prawego płodu<sup>11</sup>.

Wprawdzie, jak zauważa Franciszek Ziejka, „[...] kochanków dzieliła stosunkowo niewielka różnica społeczna. Tylko pozornie różnica ta była ogromna: z jednej strony był bowiem następca tronu, z drugiej dama dworu jego małżonki. Przecież pamięć o królewskich parentelach rodu Castrów pozwalała znacznie podnieść pozycję Inês”<sup>12</sup>. Jednak owe domieszki królewskiej krwi były zazwyczaj wynikiem związków nieoficjalnych, co w cytowanej wypowiedzi zostało użyte przeciwko wybrance Pedra. Oskarżono ją również o to, że przyczyniła się do śmierci prawowitej małżonki królewicza portugalskiego, Konstancji Manuel. Fałszywość tego zarzutu obnażona została w samym tekście dramatu – przeczy temu Inês, popierający ją szlachetny arcybiskup Bragi i służąca-powierniczka tytułowej bohaterki. Wreszcie Inês zostaje oskarżona o to, że zagraża bezpieczeństwu przyszłego pretendenta do tronu Portugalii, Ferdynanda, syna Pedra i jego prawowitej małżonki Konstancji. Również i ten argument podważony został przez sam sposób ukazania Inês w dramacie – nie jest ona żadną władzą kobietą, która za cel najwyższy obrała zdobycie korony dla siebie i swoich dzieci. Aby uzasadnić konieczność zgładzenia Inês, doradcy wysuwają też argument, iż jest ona jedyną przeszkodą w zawarciu przez Pedra małżeństwa z córką króla aragońskiego, co zostało już jakoby uzgodnione i niedotrzymanie przez Portugalię warunków umowy stanie się zapewne przyczyną międzynarodowego konfliktu<sup>13</sup>. O zaaranżowanym małżeństwie i ewentualnej reakcji króla

---

[Inês – M.B.] rękach, a zgodnie z oficjalną wersją historii również w rękach jej rodziny z Kastylii. Stary i dumny Alfons IV nie mógł tolerować tego faktu i w końcu rozkazał zabić Inês de Castro w 1355 roku” (A.H. DE OLIVEIRA MARQUES: *Historia Portugalii*. T. 1: *Do XVII wieku*. Przeł. J.Z. KLAVE. Warszawa 1987, s. 111).

11 Z. BYTKOWSKI: *Ines de Castro. Dramat w czterech aktach*. Lwów 1906, s. 17. Wszystkie cytaty z utworu pochodzą z tego wydania, numery stron podaję w nawiasach.

12 F. ZIEJKA: *Moja Portugalia...*, s. 234.

13 W rzeczywistości Alfons IV kilkakrotnie próbował skłonić swojego owdowiałego syna do zawarcia małżeństwa z przedstawicielką któregoś z królewskich rodów, nie ma jednak dowodów na to, że akurat w 1355 roku wyłonił się tak konkretny i korzystny projekt mariażu, dla którego realizacji niezbędne było zgładzenie Inês (por. F. ZIEJKA: *Moja Portugalia...*, s. 273).

aragońskiego nie wspomina się już jednak w dramacie nigdzie więcej, a w akcie ostatnim, rozgrywającym się 5 lat po zabójstwie Inês, jest mowa o strasznej wojnie domowej, która wstrząsnęła krajem po popełnieniu zbrodni na nieszczęsnej wybrance królewicza, ale nie wspomina się ani słowem o jakimś zewnętrznym zagrożeniu.

Ze wszystkich formułowanych tu przeciwko Inês zarzutów jedynie ten dotyczący potencjalnie niebezpiecznych związków portugalsko-kastylijskich znajduje w dramacie niejako uzasadnienie. Nie chodzi jednak o spiskową działalność braci Inês, którzy mieliby wpłatać Pedra w niekorzystne dla portugalskiej racji stanu układy. Ten argument, choć również, jak zostało już wcześniej powiedziane, pada w scenie sądu, nie znajduje potwierdzenia w żadnym innym fragmencie utworu. Bracia Inês są tu pokazani jedynie jako wierni sprzymierzeńcy zakochanej pary, a o jakichkolwiek knowaniach politycznych z ich udziałem nawet się nie wspomina. Natomiast w scenie otwierającej dramat, w której spierają się ze sobą służący Inês, a spór doprowadza w końcu do tego, że chwytają za oręż, z ust zwaśnionych dworzan padają deklaracje, iż jeden z nich występuje w tym starciu w imieniu Kastylii, drugi Luzytanii. Będąca świadkiem tej kłótni Inês tak komentuje zajście:

Zawiść już i w to ustronie  
Się wcisnęła i na wrogie  
Obozy służbę mą dzieli (s. 5).

Ewentualne obawy dotyczyłyby zatem nastrojów społecznych, wewnętrznych niepokojów, będących wynikiem nie wrogich knowań rodziny Castrów, a niebezpiecznych pogłosek rozpowszechnianych przez wrogie Inês strony tego konfliktu.

Brak uzasadnienia stawianych w akcie I dramatu zarzutów skierowanych przeciwko Inês służyć ma wykreowaniu jej postaci jako niewinnej ofiary pomówień bezlitosnych doradców królewskich, którzy – powołując się na dobro kraju – w istocie bronią jedynie prywatnych wpływów i interesów na dworze portugalskim. Jest to zasadniczo zgodne z wersją historyków, którzy dowodzą, że choć wydany na Inês wyrok śmierci ukazywany był zazwyczaj jako motywowany politycznie, w rzeczywistości największą rolę odegrały tu względy prywatne. I to nie tylko – jak wynika z dramatu Bytkowskiego – królewskich doradców, ale też samego

Alfonsa IV. W polskim utworze władca Portugalii kreowany jest jako postać słaba, niezdolna ani do przeciwstawienia się dążeniom swoich dworzan, ani do jednoznacznego poparcia ich. Scena sądu kończy się odroczeniem wyroku, król – prawdopodobnie pod wpływem przemowy Inês, pełnej słów rozpacz, ale i godności, połączonej z pogardą dla oszczerców szkalujących jej imię<sup>14</sup> – nie potrafi podjąć decyzji co do dalszego losu matki swych wnuków. Naciskany przez bezwzględnych doradców, król waha się:

KRÓL

Więc cóż mam czynić? – Niechże

Więc się stanie! – –

Jeno czekajcie! – – Ten naród żebraczy

Mordu tak żebrze, jako skarbów inni! – –

GONSALVES

Żebrzemy, panie, jakośmy powinni.

Nam dobro wspólne trzeba mieć na pieczy.

Tak, wiem to dobrze, sam myślisz w tej rzeczy.

Zatem przyzwalaś?...

KRÓL

Nie, umyвам ręce!

Za cóż mnie takiej poddajecie męce? (s. 32)

Powtarzająca się tutaj po raz kolejny motywacja patriotyczna zabójstwa Inês nie przekonuje Alfonsa IV. Zresztą już wcześniej władca, uciszając

---

14 Zwracając się do Alfonsa IV, Inês upomina się o los swych dzieci – królewskich wnucząt. Być może widzieć tu trzeba nawiązanie do *Luzjad* Camõesa, który w swoim opracowaniu wątku Inês i Pedra mocno akcentował ten element: „A ona głosem, co w serce przenika, / Skarży się rzewnie i losy przeklina, / Nie zgonem własnym strwożona tak srodze, / Lecz żal kochanka, żal dziatwy niebodze”; „Potem na dziątek zwróciła je głowy, / Na dziatki drobne, a tak ukochane, / Nad ich sieroc-twem serce matki biada / I do srogiego tak przemówi dziada / [...] Litości dla nich! Niech cię litość wzruszy, / Gdy nie zmiękcyła niewinność mej duszy” (L. CAMÕES: *Luzjady*. Tłum. Z. TRZESZCZKOWSKA. Sandomierz 2013, s. 86). Zdaniem Martina Nozicka najpiękniej ukazał błagania Inês o życie i sposób, w jaki zwraca ona uwagę króla na dzieci, aby zmiękczyć jego serce, Garcia de Resende w *Trovas à morte de D. Ines de Castro* (M. NOZICK: *The Ines de Castro theme...*, s. 331).

stającego w obronie kobiety arcybiskupa, ujawnia najprawdziwszy, jak się zdaje, powód swojej niechęci do wybranki syna:

[...] stajesz tu w obronie  
dziewki nierządnej, która żyje sprośnie.  
Za to ją słusznie dziś napotka kara (s. 21).

Posiłkując się ustaleniami Franciszka Ziejki, który szczegółowo, na podstawie licznych źródeł portugalskich, przeanalizował historię nieszczęśliwych kochanków, można w tych słowach postaci dramatu odnaleźć nawiązanie do dwóch elementów pozatekstowych. Po pierwsze, prawdziwy Alfons IV był jednym z niewielu władców Portugalii, których można by określić mianem statecznych i wstrzemięźliwych – obywatel się bez kochanek i nie pozostawił po sobie gromadki nieślubnych dzieci. Można się zatem domyślać, że tego typu praktyki (także w wykonaniu własnego potomka) wzbudzały w nim niechęć. Po drugie, wypowiedź taka dowodzi, iż w wizji Bytkowskiego Alfons IV rozważa zgładzenie kochanki syna, nie wiedząc o tym, że zdążyła ona już zostać prawowitą małżonką tegoż. W rzeczywistości, jak twierdzi Ziejka, warto rozważyć inny scenariusz, być może głównym powodem, dla którego po wielu latach tolerowania romansu syna z piękną Kastylijką (romansu, o którym nie mógł przecież nie wiedzieć) zdecydował się na jego nagłe i ostateczne zakończenie, był właśnie fakt, że utrzymywanie kochanki (nawet jeśli obce przekonaniom i praktykom samego króla, to jednak dość rozpowszechnione i akceptowane w najwyższych kręgach dworskich epoki) zostało zastąpione potajemnym, ale jednak legalnym ślubem (niweczącym plany samego Alfonsa)<sup>15</sup>.

Historia najsłynniejszych portugalskich kochanków obfituje w niejasności i niedopowiedzenia, co czyni ją tym bardziej atrakcyjną dla pisarzy, wypełniających miejsca wątpliwe elementami wspierającymi ich własne interpretacje. W wersji Bytkowskiego król cofa się przed podjęciem ostatecznej decyzji w sprawie losów Inês. Używa bardzo charakterystycznego zwrotu: „Ja umyvam ręce!”<sup>16</sup>. Nie skazuje ukochanej syna,

---

15 F. ZIEJKA: *Moja Portugalia...*, s. 200, 250.

16 W napisanej w 1611 roku sztuce pt. *Tragedia Famosa de Inês de Castro, Reyna de Portugal* król podobnie kwituje swoje wahania dotyczące wyroku na



matki swoich wnucząt, na śmierć, ale też nie zabrania swym dworzanom wyraźnie dokonania zabójstwa i nie zapewnia nieszczęsnej kobiecie bezpieczeństwa. Ta dwuznaczność staje się w dramacie podstawą dwóch sprzecznych ocen postępowania Alfonsa IV. Już w akcie I arcybiskup Bragi zarzuca władcy, że przybywając do klasztoru, w którym schroniła się Inês, w tajemnicy i pod nieobecność Pedra, który mógłby jej bronić, zdradza złe zamiary. Bezpośrednio zaś po ujawnieniu zbrodni, ten sam bohater wypowiada słowa jednoznacznego potępienia króla:

Wielkim bo, królu, u władcy jest grzechem  
Sama myśl zdrożna! – Zaraz na nią echem  
Ozwie się nazbyt przyspieszona zbrodnia.  
Tak do suchego stosu drew pochodnia  
Ledwie zbliżona już tej samej chwili  
W zgubny i wielki pożar się usili (s. 123).

Etyka chrześcijańska łączy się tu z romantycznymi dążeniami do jasności reguł rządzących światem. Wahanie króla nie może być usprawiedliwieniem, przeciwnie, jest – zgodnie ze słowami biskupa – okolicznością obciążającą go. Wielką winą władcy jest sam pomysł zgładzenia Inês, nawet jeśli nie on stał się jego wykonawcą. Wahanie, które doprowadziło tylko do „umycia rąk”, wycofania się z całej sprawy, a nie stłamszenia jej w zarodku, w żaden sposób nie usprawiedliwia Alfonsa IV. Również jego reakcja na wieść o zabójstwie i na ocenę sformułowaną przez arcybiskupa Bragi, choć zdradza przerażenie króla, który być może dopiero w tej chwili w pełni uświadomił sobie wagę tego, co się wydarzyło i zapragnął przeciwdziałać nieszczęściu, nie jest podstawą do złagodzenia wyroku. Akt III kończy się bowiem słowami arcybiskupa, niepozostawiającymi cienia wątpliwości co do oceny postępowania władcy: „Późno po czasie chcieć gasić pożogę!” (s. 125).

Ten sam bohater, arcybiskup Bragi, wygłosił jednak w akcie czwartym dramatu, rozgrywającym się pięć lat po tragicznym zabójstwie Inês, zgoła odmienną ocenę postępowania Alfonsa IV. Zmiany tej nie da się wytłumaczyć wyłącznie tym, że stary król w godzinie śmierci cierpiał

---

ukochaną syna: „Lavo las manos, / Des su sangre” (por. M. NOZICK: *The Inez de Castro theme...*, s. 335).

niewypowiedziane męki, czekając na syna, który nie przyjechał, a to zdaniem duchownego sprawia, że:

[...] Jakakolwiek wina  
jest władcy tego – ta jedna godzina  
morzy ją całą! – tyle w niej katuszy! (s. 150–151)

Nie chodzi tu bowiem wyłącznie o to, że cierpienie ma moc oczyszczającą i odkupiającą, skoro sam dokonany przed laty czyn jest teraz zupełnie inaczej oceniany:

Ojca ty sądzisz! – acz niewinny czynu  
Jednak winnym czuł się wespół z tymi,  
Którzy są teraz więźniami twoimi! (s. 151)

Mamy zatem do czynienia z całkowitą zamianą stanowiska, tym razem o winie decyduje jedynie rzeczywisty, aktywny udział w zbrodni. Skoro król nie wydał wyroku skazującego na Inês ani nie wynajął zabójców, którzy w sposób skryty dokonali zamachu na jej życie, był niewinny, a fakt, że czuł z tego powodu wyrzuty sumienia był okolicznością przemawiającą na jego korzyść i świadczącą wręcz o jego szlachetności. Światopogląd chrześcijański i romantyczny zdaje się tu ustępować przed logiką kruczków prawnych. Tak zasadnicza zmiana w ocenie postępowania Alfonsa w czwartym akcie dramatu wynika, jak się zdaje, z potrzeby podkreślenia konkretnych cech postaci Pedra (o czym będzie mowa w dalszej części tego rozdziału). Właściwa ocena moralna udziału Alfonsa IV w zabójstwie Inês de Castro została więc, jak można sądzić, sformułowana w akcie III (i była ona jednoznacznie negatywna), w akcie IV natomiast nie chodziło już o postawę starego króla, który (dosłownie) ustępuje ze sceny, ale o (bardzo romantyczną) interpretację postaci Pedra I.

Po konfrontacji z królem Inês jest przekonana o swojej rychłej śmierci. Nawet pozornie pomyślne wieści (najpierw informacja o powrocie jej ukochanego, później spotkanie z nim i złożone przez niego obietnice) nie są w stanie uspokoić znękaną i przerażoną kobietę. Wszędzie widzi ona zapowiedź swojej bliskiej klęski. W tym lęku, graniczącym z obłędem, a w każdym razie odbierającym zdolność racjonalnego zachowania, jest Inês podobna do znanej polskiej bohaterki literackiej – Barbary Radzi-

wiłówny z tragedii Felińskiego. Nie jest to skojarzenie przypadkowe, bowiem nie tylko (uzasadnione) lęki zbliżają te dwie bohaterki. Obie kobiety zostały potajemnie zaślubione przez następców tronu, w obu przypadkach myśl o ich koronacji budzi sprzeciw różnie rozumianych „przedstawicieli” narodu, obie stają się też śmiertelnymi ofiarami spis-ków, w które zaangażowani byli rodzice ich królewskich małżonków, kierujący się w obu przypadkach prywatnymi względami, a nie dobrem kraju. Można zaryzykować stwierdzenie, że w obu tych historiach obserwujemy bardzo podobny punkt wyjścia: potajemnie zawarty związek małżeński będący wynikiem prywatnej decyzji pretendentów do tronu staje się problemem politycznym, a o osobiste szczęście trzeba walczyć z wielkim zaangażowaniem i poświęceniem. Punkt dojścia jest jednak w obu przypadkach inny: w tragedii Felińskiego pozornie udaje się zaprowadzić ład w świecie, zwyciężają racjonalne argumenty, interesy prywatne muszą ustąpić przed interesem publicznym i wszystko mogłoby się dobrze skończyć, gdyby nie intryga podstępnej Bony. W efekcie ta – wydawałoby się bezsensowna i niepotrzebna – śmierć Barbary w finale staje się dowodem na to, że każdy ustanowiony z woli człowieka ład może być w dowolnej chwili zburzony przez fatum, los, przeznaczenie, a także przypadek, nad którymi nie da się zapanować. Ryszard Przybylski w swojej interpretacji stwierdza, że wyraża w ten sposób Feliński świadomość typową dla późnego klasycyzmu, kiedy po klęsce rozbiorowej nie da się już utrzymać wiary w niewzruszony i racjonalny ład świata<sup>17</sup>. Inaczej jest w opowiedzianej przez Bytkowskiego tragedii portugalskich kochanków. Historia Inês i Pedra staje się przyczynkiem do sformułowania bardziej pesymistycznego światopoglądu, który da się porównać tylko z tym wyłożonym w *Marii* Antoniego Malczewskiego. Nie chodzi tu bowiem o to, że ludzkie wysiłki mogą okazać się bezsilne wobec losu zdolnego w każdej chwili zniweczyć ich sens i pogrążyć świat w chaosie, ale o bardziej fundamentalne przekonanie, że nieodwracalnym przeznaczeniem człowieka jest cierpienie i śmierć, a wszelkie chwile szczęścia są tylko bolesną drwiną losu.

Skojarzenie z *Marią* znów nie jest przypadkowe. Warto zauważyć, że podobieństwa w obu miłosnych historiach są uderzające. W obu przy-

---

17 R. PRZYBYLSKI: *Klasycyzm, czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*. Warszawa 1983.

padkach mamy do czynienia z formalnie poślubionymi małżonkami, które nie są akceptowane przez swych wpływowych teściów i z ich inicjatywy zostają okrutnie zamordowane. Przymusowo rozdzielone ze swymi mężami wiodą samotny żywot, a w chwili, gdy są przedstawiane czytelnikom, nie mają już właściwie żadnej nadziei na odmianę swego losu. Wprawdzie Inês Bytkowskiego ma w sobie, jak sama mówi, wielką wolę życia (co wyraźnie ją odróżnia od tytułowej bohaterki powieści poetyckiej Malczewskiego), ma jednak również pełną świadomość tego, że owa energia na nic się nie zda, bowiem los kobiety jest już przesądzony. W obu utworach zastosowany też został analogiczny chwyt – po ekspozycji sytuacji bohaterek następuje zapowiedź zmiany: każda z nich otrzymuje wiadomość o nagłym i niespodziewanym powrocie męża. I znów te radosne wieści, a później spotkania z ukochanymi, nie powodują żadnej zasadniczej odmiany w zachowaniu i emocjach obu młodych kobiet. Nienaturalna błądź Marii i brak widocznych oznak radości z powrotu męża i obietnic, które przywozi, skłaniają Wacława do pytania:

Mario! czyś ty nie chora? bo masz taką postać,  
Jak byś się do Aniołów pragnęła już dostać;  
I w nowym udręczeniu, choć się tobą pieszczę,  
Prawie się spytać pragnę – czy mnie kochasz jeszcze?<sup>18</sup>

To zaskakujące powitanie mąż Marii potrafi sobie wytłumaczyć tylko w jeden sposób – podejrzeniem zmiany, która musiała zajść w uczuciach żony. Podobnie interpretuje Pedro roztargnienie Inês, jej smutek i niepokoje w chwili spotkania:

Dziwna zaiste dziś w tobie odmiana!  
Ines! – O cale, o cale inaczej  
tyś mię witała! – Czemu ani słowa  
dla mnie nie mają dziś twe drogie usta? (s. 51)

---

18 A. MALCZEWSKI: *Maria*. Oprac. R. PRZYBYLSKI. Wrocław-Kraków 1995, s. 32. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania, numery stron podaję w nawiasach.

Pedro także dziwne zachowanie ukochanej tłumaczy sobie zmianą jej uczuć względem siebie, co staje się przyczyną sformułowania ogólnej refleksji na temat losu człowieka. Myśl ta zostanie później wielokrotnie, na różne sposoby powtórzona w kolejnych partiach tekstu:

Wszystko się zmienia! – Kusi się daremnie,  
Kto chce powstrzymać tę wieczną odmianę. – –  
O znam to z dawna! – Jak bańki mydlane,  
Tak szczęście pryska, gdy je mamy w ręce. –  
O, jakżem ja się na tę chwilę błogą  
Dziecinnie cieszył po mej całej drodze,  
Kiedy tu gnałem w wielkiej serca trwodze,  
Rumaka bodąc, porzuciwszy wodze! (s. 51)

Porównanie szczęścia do bańki mydlanej koresponduje z (wplecionym w powieść poetycką Malczewskiego) obrazem młodzieńca cieszącego się na spotkanie z ukochaną i poganiającego konia, aby jak najszybciej móc stanąć przed swoją wybraną. Szczęście w obu przypadkach okazuje się krótką chwilą złudzenia, momentem fałszywej nadziei, w którym człowiek obiecuje sobie spełnienie swoich marzeń. Ów moment spełnienia jest jednak nieuchronnie momentem rozczarowania i utraty: bańka mydlana pryska za dotknięciem, a spotkanie z ukochaną zamiast radości przynosi ból. Właśnie taka koncepcja szczęścia – będącego jedynie złudzeniem, igraszką losu, który pozwala człowiekowi na moment uwierzyć, że wszystko będzie dobrze, aby tym boleśniej go potem ugodzić – wyrażona została w *Marii* we wspomnianym obrazie młodzieńca wracającego z pola bitwy. O Wacławie, gnany złymi przeczuciami, ale też nadzieją na to, że się one nie potwierdzą, pisze autor powieści ukraińskiej:

I tak to leciał Wacław – szczęśliw, trwożny razem,  
Śliczny, straszny – był wiernym śmiertelnych obrazem (s. 62).

Ten szaleńczy pęd przez step, kiedy w myślach Wacława łączą się nadzieje na największą radość z najbardziej dręczącymi obawami, to jedyny moment szczęścia dostępny człowiekowi. Jest to jednocześnie moment, kiedy los w pewien sposób z niego drwi: radość i nadzieja wynikają tu bowiem jedynie z tego, że ów nieszczęśnik jeszcze nie wie, że wszystko utracił.

Taka ironiczna koncepcja losu ludzkiego, którą podszyty jest świat bohaterów *Marii* Malczewskiego, wydaje się dominująca również w utworze Bytkowskiego. Powraca ona w rozmowie Inês z jedną z towarzyszących jej dziewcząt:

LUCYA

Żle jest duszą całą  
Cieszyć się na co. – Lepiej zawsze mało!

INES

Czemu to, trzpiocie?

LUCYA

Bo szczęście zamiera  
Nim dojdzie do nas. Jedno pustka szczera  
Zostaje w garści, a szczęście skonało... (s. 79)

Wydobywa tu autor coś więcej niż tylko nieuchwytność szczęścia. Pojawia się bowiem właśnie ów aspekt ironicznej gry, którą los prowadzi z człowiekiem, dla którego szczęście jest zawsze tylko cieszeniem się na coś, czego już nie ma, co przeminęło, zanim zdążyło zaistnieć. Zawsze jest naznaczone brakiem i pustką.

Ta sama myśl zostanie później powtórzona w pieśni śpiewanej przez Hermozę, a opowiadającej tragiczne dzieje Bernardo del Karpio. Rycerz ów poświęcił wszystko dla ratowania ojca, który strawił życie w niewoli i kiedy wreszcie zdaje się, że wysiłki szlachetnego syna zostały nagrodzone, a zły król wydaje mu ojca, okazuje się, że ów nie żyje. Po raz kolejny moment spełnienia okazuje się momentem rozczarowania i klęski, szczęście staje się już nie tylko złudzeniem, staje się synonimem utraty. Z pieśni śpiewanej przez Hermozę wynika uniwersalna myśl, która determinuje świat przedstawiony dramatu: człowiek dążący do realizacji swojego celu skazany jest na to, że w momencie, kiedy ów cel osiągnie, zamiast wszystko zyskać, wszystko utraci. Jest to również zapowiedź przyszłych losów Pedra i Inês: walcząc o uznanie swojego małżeństwa, Pedro ma nadzieję na szczęśliwe życie u boku ukochanej i wspólne rządy krajem, jednakże oficjalne przyznanie Inês tytułu żony, a później królowej, choć faktycznie się odbędzie, nie przyniesie spodziewanego szczęścia, bo nastąpi już po śmierci ukochanej. Warto zauważyć, że

Bytkowski zastosował tu chwyt charakterystyczny dla romantycznej powieści poetyckiej (wykorzystany również przez Malczewskiego): w jej obręb wprowadzano często inne mniejsze formy gatunkowe (pieśni, ballady), które jak w soczewce skupiały w sobie najważniejsze idee kształtujące wymowę tekstu<sup>19</sup>. W takiej funkcji w *Marii* występuje druga pieśń Masek, w utworze Bytkowskiego natomiast rolę taką pełni właśnie ballada śpiewana przez Hermozę.

Elementem bardzo silnie wiążącym dramaty o portugalskich kochankach z jedną z najwybitniejszych powieści poetyckich polskiego romantyzmu, jest też kreacja głównego bohatera, który po utracie uwielbianej żony, nie tylko popada w rozpacz, ale decyduje się na najstraszliwszą z możliwych, bo skierowaną przeciwko własnemu ojcu, zemstę. Malczewski tak opisuje moment przemiany Wacława:

Aż w nim powstała wreszcie ta Ponurość dzika,  
Co patrzy w jeden przedmiot – w trumnę przeciwnika,  
Kruszy najświętsze węzły w ogniu swego piekła,  
Gdy i w najbliższym sercu trucizny dociekła!  
Aż w nim powstała wreszcie ta Chciwość szalona  
Krwi – krzyku – dzwonów – płomień popsutego łona,  
Co domowej niezgody rozpala pochodnię,  
I w własnym swoim gnieździe – zbrodnią karze zbrodnię! (s. 68)

Nie ma tu też żadnych wątpliwości co do oceny moralnej tej przemiany: jest ona zła, bohater w jednym momencie przeistacza się ze szlachetnego rycerza w okrutnego zbrodniarza, który nie cofnie się przed najohydniejszym czynem. Podkreśla to zresztą autor w dalszej części tekstu, pisząc:

---

19 A OPAKKA: *Z czego Janek psom szyl buty w „Kordianie”, czyli pytanie o konteksty*. W: EADEM: *Śladami oralności. W kręgu ongowskich inspiracji*. Katowice 2006. Oczywiście również, jak przypomina badaczka: „W dramacie romantycznym, na co wskazuje choćby III część *Dziadów*, funkcjonują licznie wprowadzone pieśni – jak pieśń zemsty, pieśń bluźniercza, patriotyczna – służąc programowemu mieszanemu rodzajów i gatunków literackich tudzież tonów wypowiedzi w dramacie” (ibidem, s. 105). Pieśń Hermozy w utworze Bytkowskiego służy jednak przede wszystkim wyrażeniu najważniejszej idei światopoglądowej patronującej światowi przedstawionemu dramatu.

I tak Wacław od razu wszystko w świecie traci:  
Szczęście, cnotę, szacunek dla ludzi, swych braci (s. 69).

Strata „wszystkiego” nie oznacza w tym wypadku jedynie utraty ukocha-nej żony, która była dla niego wszystkim. Oznacza także utratę wartości, które wyznawał. Ten przemieniony pod wpływem cierpienia Wacław nie cofnie się przed niczym, aby dokonać swej strasznej zemsty.

Los Pedra z dramatu Bytkowskiego jest analogiczny. Wieść o śmierci Inês wywołuje nie tylko wielkie cierpienie, ale też chęć zemsty, która także w tym wypadku skierowana jest przeciwko własnemu ojcu. W czwartym akcie dramatu dowiadujemy się o (zgodnym zresztą z prawdą historyczną) buncie, jaki wznicił Pedro, występując przeciwko Alfonsowi IV. Karą za okrutną zbrodnię popełnioną na niewinnej kobiecie staje się straszliwa wojna domowa pochłaniająca wiele ofiar. W postępowaniu Pedra widzieć można coś więcej niż tylko chęć zemsty: można je interpretować również w kategoriach romantycznego buntu – totalnego, takiego, który nie liczy się ani z normami moralnymi, ani prawami ludzkimi<sup>20</sup>. Ostatecznie Pedro decyduje się na zawarcie porozumienia, na mocy którego obie strony zobowiązują się zaprzestać ścigania i karania swych wrogów. To swoiste „zaniechanie” (Pedro nie doprowadza do śmierci ojca) jest, oczywiście, odwzorowaniem prawdy historycznej, ale w świecie przedstawionym dramatu może ono być również odczytywane jako konsekwencja wcześniejszego „zaniechania” Alfonsa IV, który cofa się przed ostatecznym rozstrzygnięciem losów Inês. W obu przypadkach tylko pozornie są to działania, które mogą powstrzymać zło niszczące bohaterów i świat, w którym żyją.

---

20 Warto na marginesie dodać, że z podobną oceną postawy Pedra spotkać się można w utworze współczesnej pisarki portugalskiej, Agustiny Bessy-Luís w utworze *Adivinhas de Pedro e Inês*. Jej interpretację historii tej pary tak komentuje polska badaczka, Ewa ŁUKASZYK: „Są to dzieje rewolty totalnej: decyzji o przeciwstawieniu się nie tylko woli ojca – króla, lecz i zasadom głoszonym przez instytucje kościelne. Jednostka domaga się wolności działania i odczuwania. Tak więc Pedrowi nie chodzi o Inês lub chodzi mu nie tylko o nią. Nadrzędnym celem jest nie miłość, lecz wolność. Pisarka akcentuje niedostrzeżony dotąd, heroiczny aspekt opowieści” (*Współczesna proza portugalska. Tematy, problemy, obsesje* (1939–1999). Kraków 2000, s. 160).



W ostatnim akcie dramatu Bytkowski łączy trzy epizody wieńczące tragiczną historię Pedra i Inês de Castro, umieszczając je wszystkie w tym samym czasie i miejscu – na zamku w Coimbrze. Odbywa się tu, jak dowiadujemy się z komentarzy do dramatu – pięć lat po zamordowaniu Inês, czyli w roku 1360, uroczystość oficjalnego uznania małżeństwa zawartego potajemnie przez Pedra z panną Castro, sąd nad dwoma z bezpośrednich inspiratorów jej zabójstwa oraz początek uroczystości pogrzebowych królewskiej już małżonki. Bytkowski odwołuje się do znanej z historii sekwencji wydarzeń. W 1360 roku na rozkaz króla kastylijskiego pojmano dwóch spośród trzech oprawców Inês (Diogo Pacheco zdołał uciec<sup>21</sup>) i wydano władcy Portugalii. Na zamku w Santarém Pedro I kazał ich torturować, aby uzyskać ich przyznanie się do winy, a później skazał na śmierć w męczarniach<sup>22</sup>. 12 maja 1360 roku w Cantanhede doszło też do ujawnienia faktu zawarcia przez Pedra legalnego związku małżeńskiego z Inês de Castro – przyznał to król i powołani przez niego świadkowie: Don Gil i Estevão Lobato<sup>23</sup>. Oświadczenia te powtórzono 18 czerwca w Coimbrze, odczytano wtedy również bullę papieża Jana XXII zezwalającą Pedrowi na poślubienie krewnej<sup>24</sup>. Epizod trzeci dotyczy królewskiego pogrzebu, który władca wyprawił dla swej małżonki w roku 1361, kiedy ukończono prace nad wspnianym grobowcem dla niej w Alcobaça, dokąd przeniesiono zwłoki z wielkimi honorami z Coimbrы, gdzie zostały złożone po zabójstwie z 1355<sup>25</sup>.

---

21 Jak odnotował kronikarz Fernão Lopes, w dniu, w którym król Kastylii nakazał pojmać wrogów Pedra portugalskiego, Diogo Pacheco polował na kuropaty. Żebrak, którego Diogo często wspierał jałmużną, miał go ostrzec o grożącym niebezpieczeństwie, dzięki czemu Diogo zamiast wracać do domu, uciekł z miasta i kraju (F. LOPES: *Kroniki królewskie*. Wybór, przekład, słowo wstępne J.Z. KLAVE. Warszawa 1983, s. 41–43).

22 F. ZIEJKA: *Moja Portugalia...*, s. 299.

23 Ibidem, s. 246.

24 Ibidem, s. 247. Była to bulla wydana wiele lat wcześniej z intencją usunięcia przeszkód związanych z poślubieniem księżniczki Branki, tym razem użyto jej dla uprawomocnienia małżeństwa z Inês, z którą również łączyły Pedra związki krwi. Na dokument ten powołują się postaci dramatu Bytkowskiego.

25 Ibidem, s. 302–303. O tej ostatniej ziemskiej drodze Inês, z Coimbrы do Alcobaça, Lopes pisze: „Wzdłuż drogi było wiele ludzi ze świecami w rękach, tak ustawionych, że zawsze ciało niesione było wśród zapalonych świec. Tak doszli do wspomnianego klasztoru, który znajdował się o siedemnaście léguas, gdzie z licznymi mszami i wielce uroczyste trumnę złożono do [...] sarkofagu. A było to

Finałowy akt dramatu Bytkowskiego jest wierny ustaleniom historyków. Poza tym, że – zgodnie z wymogami przedstawienia scenicznego – połączone tu zostały w jednym czasie i miejscu trzy wspomniane wyżej epizody, autor przywołuje wszystkie znaczące dla historii portugalskich kochanków fakty. To, co może zadziwiać czytelnika lub widza, to wyraźna zamiana w sposobie prezentowania i oceniania osób zamieszanych w morderstwo Inês. Wspomniano już wcześniej o wypowiedziach arcybiskupa Bragi, który w całej sztuce broni prawdy i opowiada się po stronie tego, co słuszne, a w finale wyraźnie uniewinnia Alfonsa IV od odpowiedzialności za śmierć Inês, mimo że sam wcześniej twierdził zupełnie inaczej. Zasadnicza zmiana zachodzi też w sposobie zaprezentowania oprawców Inês. Gonsalves i Koelio, którzy wcześniej pokazywani byli jako bezwzględni szlachcice rzucający słabo uzasadnione lub wręcz fałszywe oskarżenia, których patriotyczna rzekomo motywacja została wprost podważona przez arcybiskupa Bragi, ci sami, którzy zdecydowali się działać, aby – nie posiadając legalnego wyroku ani nawet jednoznacznego przyzwolenia władcy – zamordować bezbronną i niewinną kobietę, teraz kreowani są na szlachetnych rycerzy bez skazy. Nie tylko okazali niezwykle wręcz hart ducha, mimo tortur, którym poddał ich okrutny Pedro, ale też umarli jak bohaterowie, męczennicy, do końca zapewniając o swej wierności królowi<sup>26</sup>.

Ta z pozoru zaskakująca zmiana nie ma jednak na celu skłonienia odbiorcy do załagodzenia sądu na temat zbrodni, które popełniono wobec Inês, lub wybielenia jej oprawców. Zastosowane w ostatnim akcie dramatu chwytły służą wyrazistej kreacji postaci Pedra, którego nieludzkie okrucieństwo i determinację w realizacji zemsty pragnie podkreślić autor. Wypowiedzi arcybiskupa Bragi, eksponujące fakt, iż Alfons IV nie był faktycznie winny popełnionej zbrodni, którą i tak zresztą odpokutował mękami przeżywanymi w godzinie zgonu, mają przez kontrast podkreślić okrucieństwo jego syna, który nawet umierającemu i żałującemu za grzechy ojcu nie potrafił okazać najmniejszej litości. Szlachetne zachowanie odpowiedzialnych za zabójstwo Inês byłych doradców Alfonsa IV,

---

najwspanialsze wyprowadzenie zwłok, jakie do onego czasu widziano w Portugalii” (F. LOPES: *Kroniki królewskie...*, s. 47).

26 W podobny sposób opisują zachowanie obu doradców Alfonsa IV podczas wymierzania im kary np. Antero de Figueiredo i Sousa Costa (por. F. ZIEJKA: *Moja Portugalia...*, s. 299).

a także opinie wszystkich członków królewskiej rady domagających się ich uniewinnienia, uwidaczniają graniczący z szaleństwem upór Pedra (paradoksalnie noszącego przydomek „Sprawiedliwy”), który za nic ma prawo (wszak w zawartej z ojcem ugodzie kończącej bratobójcze walki zagwarantował jego stronnikom bezpieczeństwo, a teraz jawnie ustalenia tamtego układu łamał), ale też względy moralne czy zwykłą ludzką przyzwoitość. O tym, że decyzja władcy nie ma być postrzegana w kategoriach sprawiedliwej kary dla zabójców niewinnej kobiety, ale okrutnej zemsty, nieliczącej się z żadnymi zasadami, której jedynym celem jest zaspokojenie żądzy rozlewu krwi, zadawania bólu i cierpienia, świadczy też reakcja zgromadzonego tłumu. Te same GŁOSY, które na początku sceny sądu krzyczą: „Mordercy! [...] Niech zginą! Niech zginą przeniwiercy!” (s. 143), krzyczą potem „Łaski! Łaski, łaski!” (s. 154).

Analizując historyczne przekazy na temat losów Pedra i Inês de Castro, w tym także okrutnego sposobu, w jaki władca Portugalii rozprawił się z zabójcami żony, Franciszek Ziejka zauważa: „Czyż można się dziwić, że królewicz ten, już jako król, skorzystał po kilku latach z nadarzającej się okazji, by zdrajcom wymierzyć sprawiedliwość? Oczywiście, trudno chwalić ten czyn. Można go jednak zrozumieć. Mieści się on bowiem w kręgu możliwych doświadczeń każdego bodaj człowieka”<sup>27</sup>. Wniosek ten wydaje się uprawniony z punktu widzenia badacza, biorącego pod uwagę nie tylko uwarunkowania tego konkretnego aktu, ale też kontekst epoki, w której chociażby traktowanie tortur jako sposobu „przesłuchiwania” więźniów było praktyką rozpowszechnioną i akceptowaną<sup>28</sup>. Wydaje się jednak, że właśnie tego typu wnioskowanie chciał uniemożliwić odbiorcom swego dramatu Bytkowski. Opisane strategie zastosowane w finałowym akcie mają zaprezentować Pedra jako nieludzkiego oprawcę, opętanego żądzą zemsty, balansującego na granicy szaleństwa. Rozpoznajemy tu wyraźne cechy Waclawa, dla którego Malczewski w swej po-

---

27 Ibidem, s. 300.

28 Można tu zacytować spostrzeżenie Zbigniewa KUCHOWICZA: „Dla człowieka Bizancjum czy średniowiecza »normalne« było [...] okaleczanie jeńców – oślepienie czy kastrowanie, stosowanie tortur celem uzyskania zeznań, także wymyślne rodzaje śmierci, m.in. przez spalenie, zamorzenie głodem. Wielu ówczesnych znajdowało wręcz przyjemność w okaleczaniu niewinnych czy w mordach i grabieżach. Budzące dziś szok sceny towarzyszyły pogodnym, hołdującym humanizmowi czasom odrodzenia” (*Człowiek polskiego baroku*. Łódź 1992, s. 186).

wieści poetyckiej również wzbudzał litość, ale nie wybaczenie. Bytkowski postępuje w myśl zasady (bardzo ważnej także dla romantyków): zło pozostaje złem niezależnie od okoliczności, bohater romantyczny często nie umie wybrać innej drogi niż droga buntu, mordu i nieprawości, ten wybór zawsze go jednak obciąża.

Nie bez znaczenia jest również sugestia, iż dokonując swej strasznej zemsty, Pedro powoli popada w szaleństwo<sup>29</sup>, ku któremu popchnęło go cierpienie większe, niż może znieść człowiek. Jest to szaleństwo „w stylu romantycznym”, podkreślające rozdźwięk między jednostką a otaczającym ją światem, który przestaje rozumieć<sup>30</sup>. Element ten współgra z przywołaną również w dramacie legendą o upiornej koronacji, którą dla trupa Inês miał urządzić jej królewski małżonek. Motyw ten zaznaczony został już w I akcie dramatu, gdzie Inês opowiada ukochanemu swój sen. Widziała w nim najpierw siebie samą wpychaną do trumny, a później, kiedy:

[...] się senne widzenia zmieniły:  
Oglądam siebie na wysokim tronie,  
W ciężkich atlasach, w złocistej koronie (s. 58).

Pedro w tej wizji siedzi na uboczu, z twarzą ukrytą w dłoniach, w geście zdradzającym rozpacz. Wszyscy pozostali zebrani w sali podchodzą na tomiast i całują skraj szaty Inês:

---

29 Motyw szaleństwa Pedra również wpisany jest w legendę portugalskich kochanków. Lekarz i literat, Julio Dantas, charakteryzując stan psychiczny Pedra, zwracał uwagę między innymi na jego nadzwyczajną drażliwość, popędliwość, wybuchy złości, okrucieństwo, sadyzm, perwersję, hipokryzję, prawdopodobne halucynacje i szereg innych objawów patologicznych (por. S. CORNIL: *Inês de Castro. Contribution à l'étude du développement...*, s. 21–22).

30 A. KOWALCZYKOWA: *Ciemne drogi szaleństwa*. Kraków 1978, s. 32. Jednocześnie warto przypomnieć, że, jak pisze badaczka: „Do galerii ludzi odrzuconych (a i dobrowolnie odchodzących od świata) pisarze wtracają zarówno geniuszy, jak zbrodniarzy, tych niszczonej przez świat i tych niszczących. Znamienne, że często trudno jednoznacznie zakwalifikować bohatera do jednej z tych dwu kategorii, tak w nim dokładnie nie tylko dobro ze złem przemieszane, ale rozśadek z szaleństwem [...]” (ibidem, s. 23). Tak właśnie dzieje się w przypadku kreacji Pedra w dramacie – jest wiernym kochankiem i obrońcą Inês, a jednocześnie człowiekiem przerażająco okrutnym.

a z tłumu teraz ciche idą mowy:  
„Całują rękę umarłej królowej” (s. 59).

Sen ten jest w pierwszym akcie dramatu dla Inês przede wszystkim znakiem nadchodzącej śmierci, potwierdzeniem przywoływanego w tym utworze wielokrotnie podstawowego prawa rządzącego ludzką egzystencją, w myśl którego spełnienie jest jednocześnie utratą, marzenie o szczęściu jest zawsze i nieuchronnie jedynie marzeniem o stracie, o śmierci. Rycerz z pieśni Hermozy osiąga swój cel, uwalnia ojca, ale dopiero wtedy, kiedy jest on już „bez ducha”. Inês zostanie uznana za prawowitą małżonkę Pedra, ale dopiero po śmierci.

Jednocześnie sen ten jest prefiguracją dwóch scen, które rozegrają się w kolejnych partiach utworu. Po raz pierwszy w akcie III, gdy po ujawnieniu morderstwa, Beatrycza, dawna towarzyszką Inês z czasów, gdy obie były damami dworu Konstancji, zamieszana w spisek na życie ukochanej Pedra, przywołuje swoją ostatnią z nią rozmowę:

[...] ta kobieta dzisiaj jeszcze głowę  
nad wszystkie inne niosła wyniesioną  
i przysięgała, że jako królową,  
uznać ją muszę i me czoło przed nią  
do ziemi zniżyć (s. 119).

Słyszac to, Pedro po raz pierwszy aranżuje scenę oddania hołdu umarłej królowej, zmuszając Beatryczę do pokłonenia się trupowi Inês i ucałowania jej ręki. Po raz kolejny scena ta rozegra się w finale dramatu, gdzie wyjęte z trumny i przystrojone po królewsku zwłoki Inês odbierać będą należne prawowitej małżonki króla hołdy<sup>31</sup>. Ta upiorna legenda, powtarzana w tekstach opiewających miłość Pedra i Inês, przywołana została przez Bytkowskiego dla podkreślenia stanu umysłu nieszczęśliwego władcy, którego cierpienie popycha w stronę obłędu. W pewnym momencie rzeczywiście wydaje się on tracić na chwilę zmysły, nie wie,

---

31 Warto dodać, że scena ta utrzymana jest w bardzo romantycznym guście, bowiem to właśnie romantyzm był szczególnie wyczulony na bliskość śmierci i piękna, zafascynowany pięknem połączonym z cierpieniem i makabrą (M. PRAZ: *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*. Przeł. K. ŻABOKLIKI. Wstęp M. BRAHMER. Warszawa 1974, s. 44–46).

gdzie się znajduje, mszę żałobną bierze za weselną i nakazuje dworzanom szykować się na gody. Ta scena jest swoistym punktem kulminacyjnym finałowego aktu, w którym od początku Pedro zachowywał się w sposób nieracjonalny, nieludzki, niemożliwy do zrozumienia, pozostając pod wpływem skrajnych emocji, stojąc na progu szaleństwa. Ten próg zostaje przekroczony tylko na moment. W zakończeniu dramatu Pedro odzyskuje zdrowy rozsądek i władzę sądenia – w całym tym akcie był Pedrem i Okrutnym, teraz po raz pierwszy przemawia jak Pedro i Sprawiedliwy. Wyrok, który wydaje na siebie, jest wyrazem rozpaczliwego człowieka, który wie, że wszystko w życiu stracił: nie tylko szczęście, ale i cnotę. Jest to jednocześnie wyznanie bohatera romantycznego, który jak Karol Moor w dramacie Schillera, dorasta do zrozumienia, że to, co nazwał „zemstą i słuszością”, okazuje się w istocie zwyczajną zbrodnią, obciążającą jego sumienie. Pedro zwraca się do arcybiskupa Bragi:

Wiesz ty, co znaczy żyć, nie wiedząc po co?

Władnąć ludami, a myśleć sierocą

Po obcym tułać i błąkać się świecie,

Jak łódź zgubiona, którą orkan miecie.

ARCYBISKUP

Ty królem jesteś i masz powinności.

KRÓL

O, król to mocarz i godny zazdrości!

Czego zapagnie, tego też dokona!

Skinął! – na tronie siadła jego żona!

Skinął przysięga jego dopełniona!

Znasz ty arabskie pieśni i powieści?

W żadnej z nich tyle się bólu nie mieści,

Co w tem co mówią o widmie pustyni,

Które z wędrowców żarty sobie czyni. –

To szczęście nasze! Kiedy je masz w ręku,

Jak piana prysnie widmo pełne wdzięku! (s. 160–161)

Powraca tu po raz kolejny przekonanie o złudnej naturze szczęścia, które jest jedynie igraszką, żartem losu, ma łudzić i zwodzić człowieka. Metafora „widma pustyni” (fatamorgany) jest kolejną obrazową wariacją na

ten sam temat: chwytanie tych mirażów jest próbą złowienia czegoś, co nie istnieje. W cytowanym fragmencie Pedro ujawnia głęboką świadomość swojej kondycji – życia wypełnionego pustką. Kochanek umarłej Inês nie ma już niczego, co uzasadniałoby jego ziemską egzystencję („Wiesz ty, co znaczy żyć, nie wiedząc po co”). Ma również świadomość, że wszystkie czyny, które popełnił, aby pomścić jej stratę, niewiele znaczą – nie uśmierzyły bólu, nie zapełniły pustki, nie przywróciły mu siły i chęci do życia.

Stan, w którym pogrążony jest Pedro w finale dramatu, przypomina do pewnego stopnia kondycję tytułowej bohaterki powieści poetyckiej Malczewskiego, która w momencie, kiedy wstępuje na scenę wydarzeń, również charakteryzowana jest jak osoba, której wewnętrzny ogień już się wypalił, pozostawiając w środku tylko popioły. Jedynym, co wydaje się wiązać Marię z ziemią, jest jeszcze ciało, które wciąż żyje, podczas kiedy „dusza już z ziemskich i strachów, i chęci ochłódła”. Podobnie wyraża się o swojej sytuacji Pedro:

Wionęło wszystko, wszystko! Już daremno!  
Jako w pustkowiu głusza dziś przede mną.  
Com kochał, pragnął... w com wierzył – jest w grobie! –  
Próżno już, próżno! [...] (s. 161)

Słowem kluczem jest w tym fragmencie pustka – wszystko się rozwiąło, przestało istnieć, wszystko, co stanowić by mogło motywację do życia i działania złożono w grobie. Namiętności targające Pedrem w scenach poprzedzających ten cichy finał także już się przetoczyły przez jego duszę, pożary się wypaliły, pozostała tylko pustka. I człowiek, który powinien umrzeć, bo:

[...] W głuchej niewoli  
Przec się człek jeszcze przez życie mozoli? (s. 162)

Tak brzmią ostatnie słowa wypowiedziane przez Pedra w dramacie. Wydają się potwierdzać ostateczną klęskę bohatera, którego z życiem wiąże już tylko fizyczna – bezcelowa – egzystencja. A jednak zakończenie utworu jest w najwyższym stopniu niejednoznaczne. Didaskalia informują o rozbrzmiewających coraz głośniejszych dźwiękach pieśni, która „przechodzi w orgiastyczny hymn, dyszący przy całym smętku jakąś wielką

żądzą życia, uroczysty, podniosły, smutny, a jednak jakby tryumfalny (motyw z końcowego hymnu do radości dziewiątej symfonii Beethovena)” (s. 162). Skąd ten nastrój triumfu? Skąd wybuch sił witalnych? Kogo nazwać tu zwycięzcą? Czy dźwięki *Ody do radości* nie są ostatnim znakiem ironii uderzającej w człowieka?

Dramat zamyka wizja Pedra, któremu ukazuje się tajemnicza męska postać, w czarnej szacie, z twarzą schowaną w kapturze. Widzi ją tylko król, nie ma świadomości jej pojawienia się stojący obok arcybiskup. Król – przerażony – odruchowo w pierwszej chwili chwyta za rękę iść miecza. Postać gestem prawej ręki nakazuje władcy pochylić się, co Pedro czyni. Skłania głowę coraz niżej, ugina kolano, wreszcie schyla się do ziemi i dotyka czołem posadzki. Dopiero wtedy postać znika. Konstrukcja tej sceny musi przywołać na myśl *Nie-Boską komedię*, ale pojawiająca się tutaj postać nie nosi żadnych atrybutów Chrystusa. Choć z dramatu da się wyczytać myśl o tym, jak bezcelowe są ludzkie wysiłki, a w ostatniej rozmowie z królem formułuje ją wprost arcybiskup Bragi, stwierdzając: „[...] wszyscy przed Bogiem wy mali!” (s. 161), to jednak w świecie dramatu Boga w zasadzie nie ma. Trudno byłoby uznać interpretację, w myśl której teraz, po dokonaniu dzieła zemsty, Pedro odkrywa swoją małość w obliczu Najwyższego. Zresztą wszystko tu jest „nie-boskie” – wygląd postaci, miejsce, nawet towarzysząca jej pojawieniu się pieśń jest świecka. Świat dramatu wydaje się dużo bardziej podobny do przywoływanego w tym szkicu wielokrotnie świata *Marii* Malczewskiego – podszyty wszechogarniającą pustką, w której rozwiewa się ludzkie szczęście, która pochłania ludzkie życie.

Być może tajemnicza postać z finału dramatu to po prostu wcielenie sił losu, który triumfuje, doprowadzając bohatera do uznania własnej małości i znikomości swoich wysiłków. Obraz króla chylącego głowę w najniższym z możliwych pokłonie przed czarną zjawą byłby zatem konstrukcyjnie powtórzeniem wcześniejszych scen oddawania hołdu umarłej królowej (najpierw przez Beatrycę, później przez wszystkich uczestników uroczystości pogrzebowych), ideowo zaś – ilustracją refleksji wypowiedzianej w finale przez Pedra, który ma świadomość, że wszystko, co zrobił, nie miało znaczenia, że przegrał mimo oznak siły i władzy, że zwyciężyła śmierć i nicość. Może więc w tajemniczej zjawie widzieć trzeba po prostu śmierć? Dodatkowym uzasadnieniem takiej tezy byłoby znów podobieństwo między tą sceną a finałem *Marii*, gdzie



nad grobami córki i żony klęczy pochylony Miecznik. Ten gest schylania się do ziemi, postać ojca, który już nie powstanie z kolan, jest w zakończeniu utworu Malczewskiego obrazem umierania. Czy tak jest i tutaj? Czy jest to zapowiedź śmierci, która jest zresztą jedyną możliwą drogą dla tego, który wszystko już przeżył? Wydaje się to bardzo prawdopodobna interpretacja.

Do klęczącego władcy podbiega arcybiskup i podnosi go. W tym miejscu jednak dramat się kończy. Nie dowiemy się więc, w jakim stanie ducha i zmysłów znajduje się król. Z historii wiemy, że Pedro I nie umarł w roku 1360 (w roku swojej słynnej zemsty), ani nawet w 1361 (roku pogrzebu Inês). Wiemy natomiast, że nakazał budowę grobowca nie tylko dla swej ukochanej żony, ale także dla siebie<sup>32</sup>. I choć może to dziwić, bo miał wówczas 41 lat, co – szczególnie jeśli się pamięta o tym, że zarówno jego ojciec, jak i dziad zmarli w znacznie bardziej zaawansowanym wieku – wydaje się staraniem przedwczesnym. A jednak Pedro I zmarł już sześć lat później (w 1367 roku). Być może finał dramatu Bytkowskiego jest wskazówką dotyczącą dalszych losów króla. Romanetyczny światopogląd w stylu Malczewskiego, budujący pesymistyczną wizję losu człowieka i odwołujący się do romantycznego przekonania, że można umrzeć na wiele sposobów (przy czym śmierć fizyczna, śmierć ciała nie wydaje się najtragiczniejszym wariantem umierania<sup>33</sup>) łączy się tutaj z prawdą historyczną, do której tak wiernie odsyłał w swoim utworze autor, tym razem wplatając informację o stosunkowo bliskim zgonie monarchy.

Dramat Bytkowskiego jest dziś właściwie zapomniany. Nie można go pewnie uznać za dzieło wybitne, ale bez wątpienia zawiera ciekawą interpretację losów Inês de Castro i Pedra – tym ciekawszą, że choć bardzo wierną historycznym faktom, wpisaną jednak wyraźnie w polskie klisze romantyczne, wyprowadzone z tradycji tak bliskiej autorowi utworu. Tym, co dziwi jednak jeszcze bardziej niż zapomnienie, w jakie popadł sam dramat, jest fakt, że historia tej niezwyklej pary, którą bez wątpienia należy postawić w rzędzie tych najbardziej symbolicznych dla

---

32 Nagrobki te są uważane za wyjątkowo piękne, być może najpiękniejsze w całej Portugalii (patrz: F. DE VASCONCELOS: *Sztuka portugalska*. Przeł. H. LEONOWICZ. Warszawa 1984, s. 68–69).

33 Por. A. MICKIEWICZ: *Dziadów część IV*. W: IDEM: *Dzieła*. T. 3: *Dramaty*. Oprac. Z. STEFANOWSKA. Warszawa 1995, s. 59–62.

europejskiego kręgu kulturowego (takich jak choćby Tristan i Izolda, Dante i Beatrycze czy Romeo i Julia), również nie zrobiła ani w literaturze polskiej, ani w zbiorowej świadomości Polaków zawrotnej kariery<sup>34</sup>.

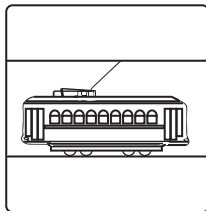
---

34 O tym, jak obcy polskiej kulturze był to temat, może pośrednio świadczyć fakt, że Kazimiera Zawistowska, poświęcając jeden ze swoich wierszy Inês de Castro, przenosi ten romans w realia hiszpańskie, czyniąc Pedra I władcą Kastylii i kazać mu wprowadzać trupa Inês do sewilskiej sali tronowej (K. ZAWISTOWSKA: *Inez de Castro*. W: *Poezje Kazimierzy Zawistowskiej*. Z rękopisów wydał i wstępem poprzedził S. WYRZYKOWSKI. Z przedmową MIRIAMA. Warszawa–Kraków 1923, s. 88). Rzeczywiście w latach 1350–1369 włada w Kastylii Piotr I Okrutny. Takim samym przydomkiem obdarzano często Piotra I Sprawiedliwego, syna Alfonsa IV, władcę Portugalii, i to on właśnie, a nie król kastylijski, był kochankiem Inês. „Pomyłka” tego typu w przypadku wiersza o historii innych wielkich europejskich kochanków raczej nie byłaby możliwa.

*Magdalena Bąk*



# Spacerkiem po Lizbonie







ARCIN Kydryński we wstępie do swojej książki *Lizbona. Muzyka moich ulic* o realizowanym przez siebie projekcie fotografowania i prezentowania portugalskiej stolicy pisze:

Zdjęcia nie miały być ładne. Miały być inne, takie, jakich nie zobaczycie w żadnej książce o Lizbonie, a mam ich całą półkę. Lubię też zaczynać wizytę w mieście, które fotografuję, od dobrego kiosku z pocztówkami. Zdobyłem ich przez lata sporą kolekcję. Piękne foty. Czasami też bardzo dobre zdjęcia. Po co robić je raz jeszcze? Każde z nich mam w pamięci jak przestrozę: nie rób już tego.

I tekst miał być niepodobny do choćby jednego akapitu spośród wszystkiego, co przeczytałem o tym mieście. Starałem się przeczytać jak najwięcej. Miał być też bardzo osobisty, w sumie autobiograficzny<sup>1</sup>.

Można dyskutować, czy się ten zamysł autorowi powiódł, czy ze zgromadzonych w tym tomie zdjęć i słów wyłania się obraz miasta znacząco odmienny od wszystkich, z którymi miłośnik Lizbony mógł się zetknąć wcześniej. Pod jednym wszelako względem autor – choć chyba sobie tego nie uświadamia – nieuchronnie skazany jest na powtórzenie. Przyjęta przez niego strategia poznawania miasta i kreowania w książce jego wizerunku wpisuje się w długą tradycję i w swym zasadniczym kształcie przypomina sposób, w jaki poznawali i kreowali „swoje Lizbony” nie-

---

1 M. KYDRYŃSKI: *Lizbona. Muzyka moich ulic*. Warszawa 2013, s. 20.

zliczeni autorzy – także polscy. Przemierzając ulice, uliczki i zaułki (co podkreślone zostało w tytule tomu), fotografując przechodniów, włócząc się po knajpkach i barach, wpisuje się autor w sięgającą dziewiętnastego wieku tradycję *flâneura*. A deklarowany w cytowanym fragmencie autobiograficzny i osobisty charakter prezentacji potwierdza jedynie, poświadczony przez tylu innych twórców fakt, że przechadzka prowadzi nieuchronnie do próby zmierzenia się z własną tożsamością, mówi nie tyle o mieście, które jest przemierzane, ile o tym, który je przemierza<sup>2</sup>.

Nie sposób orzec, czy Lizbona nadaje się do tego typu spacerów bardziej niż Paryż czy Berlin<sup>3</sup>, ale nie ulega wątpliwości, że ma ona swojego mistrza w tym gatunku (chodzenia i pisania), a jest nim Fernando Pessoa. Zatrudniony jako tłumacz korespondencji handlowej w kilku lizbońskich biurach z konieczności niejako wiele czasu spędzał, przemierzając ulice swojego rodzinnego miasta<sup>4</sup>. Jak zauważa João Correia Filho, autor współczesnego przewodnika po portugalskiej stolicy, którego czytelnicy prowadzeni są niejako śladami Pessoa, w Lizbonie spacer jest metodą poznawczą<sup>5</sup>. Być może autor *Księgi niepokoju* zgodziłby się z przywołanymi dla uzasadnienia tej tezy słowami Paula Leminskigo, poety z Kurytyby, który deklarował wprost: „Tylko kiedy chodzę, potrafię myśleć”<sup>6</sup>. Notatki Bernarda Soaresa, *pomocnika księgowego w Lizbonie* są zapisem owej praktyki chodzenia-myślenia. Ta niezwykła opowieść o Lizbonie i o samym sobie jest wynikiem praktykowania

---

2 Jest to związane z problemem ogólniejszej natury, a mianowicie rozumieniem przestrzeni jako kategorii kulturowej. Jak wyjaśnia Anna WIECZORKIEWICZ, analizując w tym kontekście znaczenie i popularność motywu „drogi” w literaturze: „Kluczowym elementem antropologicznego sensu »drogi« jest wzajemne odniesienie do siebie człowieka i przestrzeni. Wędrowiec jako »uczestnik drogi« charakteryzuje się pewnego rodzaju aktywnością – wszak pokonuje przestrzeń. Istniejący w przestrzeni szlak zostaje zaktualizowany, a jednocześnie wprowadzony w kontekst indywidualnego bytu ludzkiego” (*Wędrowcy fikcyjnych światów. Pielgrzym, rycerz, włóczęga*. Gdańsk 1996, s. 12).

3 Choć być może Paryż ma w tym zestawieniu pozycję uprzywilejowaną. Jak pisze Krzysztof RUTKOWSKI: „Paryż jest stworzony do chodzenia, tak jak Rzym jest stworzony do łatania, a Warszawa do nasłuchiwania” (*Włóczęgopisanie. Paryż jako księga znaków*. „Konteksty” 2008, z. 3–4, s. 31).

4 J. CORREIA FILHO: *Lisbon in Pessoa. A tour and literary guide of the Portuguese capital*. English ed. T. BENTO. Livros d’Hoje 2011, s. 22.

5 Ibidem, s. 24.

6 Ibidem.

przez autora/bohatera swoistej odmiany *flânerie*. Znajdziemy tu cechy powtarzające się często w doświadczeniach tego typu (napięcie między jednostką a tłumem, brak pośpiechu i oczywistego celu wędrówki, oglądanie przypadkowych przechodniów, powstrzymanie od działania, poczucie życia „przeciekającego przez palce”, szukanie miejsc takich, jak kawiarnie, oglądanie biura od podwórza, częste odwołania do wrażliwości i sposobu percepcji dziecka), choć, oczywiście, jak wszystko u Pessoa, poddane daleko idącym przekształceniom. Obraz Lizbony, który wyłania się z tych spacerów, niewiele ma wspólnego z rzeczywistym desygnatem: miastem nad brzegami Tagu<sup>7</sup>. Bo też spacer po mieście są w *Księdze niepokoju* realizacją przywoływanej już praktyki chodzenia-myślenia. Każdy detal obserwowanej rzeczywistości otwiera pole do rozmyślań. Soares/Pessoa zauważa na przykład: „Ponownie zwróciłem oczy na plecy mężczyzny [idącego z przodu – M.B.] – na okno, w którym ujrzałem moje myśli”<sup>8</sup>. Przemierzanie przestrzeni dokonuje się tu niejako w dwóch kierunkach – „poziomo” w obszarze miasta, i „pionowo” – w głąb własnej świadomości, psychiki, może kultury. Dariusz Czaja trafnie podsumował zastosowaną tu strategię: „Jak często bywa u Pessoa, rzecz zaczyna się niewinnie od prostej obserwacji. [...] Punktem wyjścia są konkretne plecy. Punktem dojścia: ontologiczny status człowieka”<sup>9</sup>. Pokonanie odległości między tymi „konkretnymi plecami” a „statusem ontologicznym człowieka” jest możliwe w dużej mierze właśnie dzięki przyjętej przez Soaresa/Pessoę strategii: spacer<sup>10</sup> po mieście jest w swej istocie czynnością intelektualną, wyzwaniem dla myśli, a nie dla mięśni.

---

7 Co nie umniejsza znaczenia owego szczególnego miasta, w którym – jak pisze Zofia Król – Soares/Pessoa próbuje uzyskać w końcu dostęp do rzeczywistości. Miasto, jak podkreśla badaczka, staje się dla niego światem, jest „tłem dla jego rozmyślań”, na jego przykładzie można się przyglądać „wciąż [...] ponawianym próbom opisanego konkretnego” (Z. KRÓL: *Literatura i banany. Realność miasta w „Księdze niepokoju” Fernanda Pessoa*. „Konteksty” 2008, nr 3–4, s. 101, 103).

8 F. PESSOA: *Księga niepokoju Bernarda Soaresa, pomocnika księgowego w Lizbonie*. Przeł. M. LIPSZYC. Warszawa 2007, s. 69. Wszystkie cytaty z utworu pochodzą z tego wydania, numery stron podaję w nawiasach.

9 D. CZAJA: *Ludzie, koty i niepokoje. Antropologia Pessoa*. W: *Powinowactwa Pessoa. Szkice krytyczne*. Red. J. ROSZAK, A. ŻYCHLIŃSKI. Poznań 2013, s. 167.

10 Głównym teoretycznym punktem odniesienia dla analizy sposobu eksplorowania i kreowania przestrzeni miejskiej jest w tym szkicu wspomniana już



Autor *Księgi niepokoju*, komentując swój wyjazd do Cascais, pisze:

Jadąc w rzeczywistości, zagubiłem się w abstrakcyjnych medytacjach, bez patrzenia widząc wodne pejzaże, na których podziwianie się cieszyłem, natomiast w drodze powrotnej zagubiłem się w próbach ogarnięcia moich wrażeń. Nie byłbym w stanie opisać najdrobniejszego szczegółu podróży, najdrobniejszego fragmentu tego, co widzialne. Zyskałem – dzięki zapomnieniu i sprzeczności – te stronicie (s. 27).

Wydaje się, że jest to metoda konsekwentnie stosowana w całej książce – konkretna przestrzeń, choć powtarzają się informacje o jej pokonywaniu, odniesienia do napotykanych „po drodze” fenomenów, jest tylko (aż) punktem wyjścia do eksploracji myśli, wrażeń, przeżyć, a może raczej, jak pisze Soares/Pessoa, duszy:

Co takiego mogą mi dać Chiny, czego nie dała mi już własna dusza? A jeśli moja dusza nie może mi tego dać, jak mi to dadzą Chiny, skoro to właśnie duszą zobaczę Chiny, jeśli się pojawią? (s. 107)

Stosunek Soaresa/Pessoa do podróżowania, poznawania nowych przestrzeni zewnętrznych jest konsekwentny: klucz do ich odczytania leży we wnętrzu. Choć, jak chcą badacze, dla Pessoa: „Pisanie staje się [...] wy-

---

figura spacerowicza – *flâneura* z charakterystycznym dla niej wyraźnym wpisaniem w przestrzeń miejską, szczególnym rodzajem „podglądactwa”, obserwowania napotkanych ludzi i tworzenia narracji na ich temat (por. Z. BAUMAN: *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*. Warszawa 1994, s. 21–22). Przyjmując definicje zaproponowane przez Bauman, w analizowanych w tym szkicu postawach widzieć też można nawiązanie do strategii włóczęgi – z jego skłonnością do wędrowania bez celu, skupieniem na samym ruchu, preferowaniem linii krętych, zawitych i poplątanych (ibidem, s. 27–28). Nawiązując natomiast do klasyfikacji stosowanej przez Aleksandrę ACHTELIK, widzieć tu można również pokrewieństwa z postawą przechodnia, widoczne w jego niezakorzeniu, uzależnieniu od rytmu chodzenia, zderzeniu „tego, co pomyślane i kulturowo utrwalone z bezpośrednim doświadczaniem świata” (por. *Sprawca moc przechadzki, czyli polski literat we włoskim mieście*. Katowice 2015, s. 32–33). We wszystkich analizowanych w tym rozdziale przypadkach trudno o precyzję terminologiczną, widąc w nich bowiem elementy charakterystyczne dla wszystkich wymienionych (blisko ze sobą przecież „spokrewnionych”) postaw.

zwolnieniem od siebie, od subiektywizmu”<sup>11</sup>, dotyczy to jednak chyba bardziej samej postawy wycofywania się z życia, rozproszenia własnej osobowości, rozpisania jej na szereg postaci, niż stosunku do miejsca, po którym te „osoby” spacerują. Dla opisanego podejścia Soaresa/Pessoa do pejzażu kategorie subiektywizmu i obiektywizmu wydają się niewłaściwe, lepiej byłoby tu mówić o dialektyce tego, co zewnętrzne i wewnętrzne. Za komentarz mógłby posłużyć fragment noty wstępnej do *Cancioneiro*, gdzie wyjaśnia tę kwestię Pessoa w sposób następujący:

Ponieważ jesteśmy świadomi jednocześnie zarówno świata zewnętrznego, jak i naszego stanu ducha i ponieważ stan ducha jest krajobrazem, mamy jednoczesną świadomość dwóch krajobrazów. Krajobrazy te, stapiając się, wzajemnie się tłumaczą [...]. Dlatego sztuka, która chce dobrze oddać rzeczywistość, będzie ją musiała przedstawić malując jednocześnie krajobraz wewnętrzny i zewnętrzny. Wynika z tego, że będzie musiała dać przecięcie dwóch krajobrazów<sup>12</sup>.

Oczywiście *Księga niepokoju* nie jest dziełem, którego celem byłoby „dobrze oddać rzeczywistość”, a jednak owa dialektyka wnętrza i zewnątrz jest z pewnością jedną z ważnych opozycji, kształtujących sensy tego specyficznego dziennika.

Analizując refleksje Pessoa, warto się wystrzegać sądów generalizujących i ujednoznaczniających, bo w tak migotliwym, kłaczowatym, niejednoznacznym tekście kryje się wiele potencjalnych „być może” i chyba ani jedno „na pewno”<sup>13</sup>. W owym podejściu do pejzażu daje się jednak zauważyć pewien rys stały. W innym fragmencie *Księgi niepokoju* czytamy przecież:

---

11 B. BRZOZOWSKA: *Spadkobiercy flâneura. Spacer jako twórczość kulturowa – współczesne prezentacje*. Łódź 2009, s. 133.

12 F. PESSOA: *Dwa krajobrazy*. Przeł. J.Z. KLAVE. „Literatura na Świecie” 1975, nr 2, s. 11.

13 Jakże przekonująco brzmi komentarz Piotra JAKUBOWSKIEGO do fragmentu *Księgi niepokoju*: „Pessoa rzeczywiście nie tworzy żadnych teorii, ale to dlatego, że bogactwo i dezynwoltura jego poglądów przesyci i »wystraszy« każdą teorię” (*Wielkie traktaty o doznawaniu: „Księga niepokoju” F. Pessoa i „Życie i czasy Michela K” J.M. Coetzego*. W: *Powinowactwa Pessoa...*, s. 127).

Prawdziwe pejzaże to te, które sami stwarzamy, bo w ten sposób, będąc ich bogami, widzimy je takie, jakie są naprawdę, czyli takie, jakie zostały stworzone. Nie interesuje mnie żadna z czterech stron świata i żadnej z nich nie mogę naprawdę zobaczyć, zwiedzam piątą stronę świata i ta należy do mnie (s. 118).

Jest to jeden z wielu w tym tekście fragmentów, kiedy czytelnik odnieść może wrażenie, że Soares/Pessoa parafrazuje jedynie tekst romantyczny. Dostrzegamy tu bowiem powtórzenie ważnego romantycznego przekonania o konieczności ukazywania świata nie poprzez pryzmat tego, co już stworzone, dokończzone i statyczne, ale poprzez naśladowanie gestu twórczego, który ów skończony świat powołał do istnienia. Właściwym zadaniem artysty jest więc powtórzenie boskiego gestu kreacyjnego. Wynik takich działań bywał, oczywiście, ryzykowny, o czym polskiego czytelnika najlepiej poucza list dedykacyjny do *Balladyny*, w którym Słowacki pokazuje, że efektem tak rozumianego natchnienia jest świat, który nie powtarza zewnętrznej wobec niego rzeczywistości, a często „spotwarza” rządzące nią prawa. Modyfikacją, którą wprowadza Soares/Pessoa do romantycznej koncepcji, jest przyznanie prymatu owej piątej stronie świata, która nie byłaby chyba romantyczną „istotą rzeczy”, ale raczej należącym do człowieka *universum*.

W efekcie obraz (jeśli to obraz) wyłaniający się (jeśli nie należałoby raczej powiedzieć: kreowany) w *Księdze niepokoju* nie jest z całą pewnością wizerunkiem miasta u ujścia Tagu<sup>14</sup>. Z jego labiryntowej, meandrowej struktury da się wyczytać historię osobistą, bo za taką pewnie można uznać próbę odpowiedzenia na pytanie: kim jestem? kim (czy też ni-kim<sup>15</sup>) chciałbym być? Z punktu widzenia rekonstru-

---

14 Podobnie o fenomenie „obecności” Lizbony w *Księdze niepokoju* pisał Konrad LUDWICKI, wskazując na współistnienie „procesu tworzenia i miejsca zamieszkania. Lizbona = pisanie; i jako (marginalny, ale obecny) temat opisywanego miasta i jako miejsce antycypujące myśl. Stan duszy jest określany przez miejsce, gdzie się przebywa, jest formułowany przez »krajobraz«” (*Pisanie jako egzystencja(lizm) – refleksja autotematyczna na marginesie „Księgi niepokoju” Fernanda Pessoa*. Warszawa 2011, s. 213).

15 Używam tej gry słów analogicznie do sposobu, w jaki Blanka BRZOSOWSKA określa Bernardo Soaresa, który jest „pomocnikiem księgowego (może raczej pomoc-NIKIM)” (*Spadkobiercy flâneura...*, s. 133).

owanej tu metody chodzenia-myślenia istotna jest nie tyle sama odpowiedź, ile sposób jej udzielania. „Poznać siebie znaczy błdzić”, pisze Soares/Pessoa. Właśnie błędzenie-myślenie po ulicach miasta i zakamarkach myśli staje się w tym niezwykłym pisarstwie metodą docierania do ruchomego, bo wiecznie wymykającego się, celu, jakim jest poznanie.

Jest rzeczą niezwykle ciekawą, że Pessoa jest także autorem innej książki „poświęconej” swemu rodzinnemu miastu. Tym razem obsadzenie Lizbony w roli głównej nie może budzić takich wątpliwości, jak w przypadku *Księgi niepokoju. Lisbon – What the tourist should see* ma bowiem charakter przewodnika po mieście, który został pomyślany jako część większego projektu Pessoa, planującego promocję Portugalii w Europie<sup>16</sup>. W publikacji tej zaproponował Pessoa wycieczkę samochodem po mieście, prezentując szczegółowo jego największe atrakcje turystyczne. Próżno szukać tu śladów takiego ujęcia portugalskiej stolicy, z jakim spotkamy się w zapiskach Bernarda Soaresa. To zupełnie inna Lizbona. Czy taka, jaką widział Pessoa, przemierzając (niejako zawodowo) jej ulice? Z pewnością nie. Jak przypomina Teresa Lopes, także ze stron tej publikacji przemawia do czytelnika jeden z heteronimów Pessoa – tym razem bez imienia i nazwiska, wyraźnie ucharakteryzowany natomiast na przewodnika wycieczek<sup>17</sup>. Mimo tak na pierwszy rzut oka deskryptywnego charakteru tego tekstu, w którym autor zasypuje czytelnika bogactwem wskazówek topograficznych i rejestrem zabytków lub zbiorów zgromadzonych w poszczególnych muzeach, celem nie jest odтворzenie „wyglądu” Lizbony w trzecim dziesięcioleciu XX wieku. Także i tutaj mamy do czynienia z kreacją miasta, które przewodnik, człowiek

---

16 T.R. LOPES: *Prefácio/Preface*. W: F. PESSOA: *Lisboa. O que o turista deve ver/Lisbon. What the tourist should see*. Lisboa 2013, s. 16–17.

17 Ibidem, s. 25. Być może znakiem tego, że mamy tu po raz kolejny do czynienia z heteronimem autora jest fakt, że dba on o to, aby nie eksponować wyraźnych związków z biografią Pessoa. I tak na przykład, mimo iż poświęca on wiele uwagi szczegółowemu opisowi Teatro Nacional de São Carlos, nie wspomina nawet słowem o tym, że urodził się w budynku naprzeciwko (J. CORREIA FILHO: *Lisbon in Pessoa...*, s. 157). Niczego jednak nie wiemy o tym, gdzie urodził się heteronim Pessoa oprowadzający turystów po mieście. Być może również propozycja wycieczki samochodowej jest takim znakiem rozwarstwienia osoby Pessoa i przewodnika (ten pierwszy, jak wiemy, po Lizbonie poruszał się pieszo lub tramwajem).

pragnący służyć promocji swego rodzinnego kraju poza jego granicami, chce przedstawić jako miejsce znaczące. Zdaniem Teresy Lopes znaczenie, które przywiązuje się tutaj do Lizbony, wynika z kreowania jej na „stolicę upragnionego Piątego Imperium – imperium kultury”<sup>18</sup>.

Tomasz Różycki o – z buchalteryjną skrupulatnością sporządzanym – rejestrze atrakcji Lizbony pisze następująco:

Niewątpliwie, miasto, po którym prowadzi nas Pessoa, to stolica Piątego Imperium. Bogactwo, historia, wreszcie dziedzictwo kulturowe świadczą dobitnie, że podróżujemy po niezwykle mieście, monumentalnym i osobiwym. Ale czy ono istnieje w rzeczywistości? Czy nie jest ono miazmatem, rojeniem, marzeniem autora?<sup>19</sup>

W nadmiarze faktów, wyliczeń, wskazań widzi badacz próbę ukrycia faktu, iż Lizbona z przewodnika Pessoa jest również jedynie kreacją. Wędrowka po mieście, choć wpisana w formułę przewodnikowego kolekcjonowania pocztówkowych widoków, rejestrowania zabytków i „zaliczania” turystycznych atrakcji, okazuje się – mimo tak precyzyjnie zaplanowanej trasy zwiedzania – błędzeniem po labiryncie, w którego centrum tkwi zawsze to samo pytanie. Różycki pisze:

Oczywiście, każdy tekst opisujący miejsce nacechowane emocjami, mityczne miejsce dzieciństwa, będzie opisem utraconego raju, ścieżką prowadzącą nas w końcu, pomimo wyraźnych drogowskazów, ku centrum labiryntu, do komnaty, w której napotkamy nasze *alter ego*<sup>20</sup>.

Te dwa jakże różne sposoby przemierzania lizbońskiej przestrzeni (zaprezentowane w *Księdze niepokoju* i *Lisbon – What the tourist should see*) łączy jedno: w obu przypadkach chodzenie po mieście wykracza znacznie poza próbę uchwycenia miejskiego pejzażu, zamienia się w błędzenie po labiryncie myśli, eksplorowanie kultury, poszukiwanie własnej tożsamości. Pejzaż zewnętrzny nakłada się na wewnętrzny,

---

18 Ibidem, s. 25; tłumaczenie własne.

19 T. RÓŻYCKI: „Nikt” w płaszczu odontespinosutusa, czyli jak prowadzić Brytyjczyka po Lizbonie. W: *Wędrować, pielgrzymować, być turystą. Podróż w dyskursach kultury*. Red. P. KOWAŁSKI. Opole 2003, s. 331–332.

20 Ibidem, s. 332.

miasto staje się tekstem, chodzenie pisaniem, którego tematem jest ja-Lizbona.

Zdecydowałam się rozpocząć rozdział o polskich spacerach po Lizbonie od przywołania tych dwóch dzieł Pessoa nie dlatego, żeby sugerować identyczność strategii zastosowanych przez rodzimych twórców (o żadnym prostym naśladowaniu czy powtórzeniu nie może tu być, rzecz jasna, mowy). Po pierwsze jednak, pisząc o przechadzce w znaczeniu kulturotwórczym, poznawczym, antropologicznym, nie sposób nie wspomnieć o wariacji na temat *flânerie* obecnej w twórczości Pessoa. Po drugie, zauważyć trzeba, że także polscy autorzy odbywali swoje przechadzki na „przecięciu dwóch krajobrazów”, zewnętrznego i wewnętrznego, a Pessoa czasem bywał ich inspiracją, czasem mógłby zostać ich patronem<sup>21</sup>.

Do lizbońskich spacerów, które bez wątpienia noszą wyraźne ślady pessoońskich inspiracji, należy książka Zbigniewa Kadłubka *Fado. Piosenka o duszy*. Książka ta jest w istocie tym, co zapowiada tytuł: opowieścią o „duszy” – wnętrzu człowieka, jego odkrywaniu siebie, które (chyba nie całkiem przypadkiem) ma miejsce w Lizbonie, na jej ulicach, placach i w zaułkach. Zaprezentowana tu metoda ma wiele elementów wspólnych z przywoływaną już w tym szkicu strategią chodzenia-myślenia. Śpiewający swą piosenkę o duszy przemierza przestrzeń miasta, jednocześnie błędząc w przestrzeni myśli i – co w tej akurat spacerowej wariacji uderzające – książek. Opowieść, którą dostaje czytelnik, nie tylko odnosi się do labiryntu lizbońskich ulic, ona sama jest labiryntem: myśli, cytatów i aluzji literackich. Także i tutaj obserwacja przestrzeni miejskiej staje się jedynie punktem wyjścia do refleksji krążącej wokół tego samego fundamentalnego pytania: kim jestem?

W książce Zbigniewa Kadłubka bardzo wyraźnie zauważyć się daje (obecne również u Pessoa) nałożenie na siebie dwóch przestrzeni: zewnętrznej, czyli Lizbony – miasta, stolicy Portugalii, z jej urokiem, klimatem i „uprzywilejowaną” (z punktu widzenia narratora) dzielnicą – Al-

---

21 Nic w tym, rzecz jasna, dziwnego. Jeśli się zgodzimy, że istnieje „wyobrażeniowa mapa Europy”, na którą składają się realne miasta „przekształcone w fantazmat wyobraźni” (A. ACHTELIK: *Sprawcza moc przechadzki...*, s. 9), a za jedno z nich uznamy Lizbonę, trudno nie zauważyć, że tym, który wydatnie się przyczynił do ukształtowania owego fantazmatu, był właśnie Fernando Pessoa.

famą, a także wewnętrznej, która składa się ze sfery myśli, przeżyć, a nade wszystko lektur śpiewaka duszy. Strategia ta zapowiedziana została na samym początku, we wstępnej odautorskiej deklaracji czytamy bowiem:

Aby uniknąć możliwie wszystkich nieporozumień, teraz i w przyszłości, pragnę podkreślić, że żaden z bohaterów tej książeczki nie jest ani mną, ani kimś, kogo znam, podobieństwo zaś do niektórych krain czy ludzi można uznać za czysto przypadkowe, nierealne oraz zupełnie śmieszne. Innymi słowy – wszystko tu jest fantazją. Nawet Lizbona<sup>22</sup>.

Choć piękna panorama Lizbony zdobi okładkę książki, a na jej stronicach goszczą topograficzne detale odnoszące się wprost do portugalskiej stolicy, zawarta w tych słowach diagnoza nie tylko nie zwodzi czytelnika, ale wręcz oferuje (najważniejszy być może) klucz do lektury. „Opisana” tu Lizbona w istocie bowiem nie istnieje, jest kreacją powstającą na przecięciu pejzażu zewnętrznego i wewnętrznego, na styku topografii i refleksji, wrażeń oraz lektur<sup>23</sup>.

Problem napięcia pomiędzy patrzeniem a myśleniem powraca w książce kilkakrotnie i jest rozważany na różne sposoby. Narrator deklaruje wprost przewagę myślenia, z którego bierze się jego pisanie. W jednym z fragmentów czytamy:

---

22 Z. KADŁUBEK: *Fado. Piosenka o duszy*. Katowice 2015, s. 6. Wszystkie cytaty z utworu pochodzą z tego wydania, numery stron podaję w nawiasach.

23 Ten specyficzny sposób istnienia Lizbony, niejako na styku rzeczywistości i marzenia, istnienia i nieistnienia, poświadczają nawet ci, dla których Lizbona nie jest miejscem w oczywisty sposób wpisanym w „wyobrażeniową mapę Europy”. Bogusław DEPTUŁA w swoim tekście *Lizbona, moja miłość* wyznaje, że jadąc po raz pierwszy do Lizbony, nie miał żadnej wiedzy, oczekiwań ani wyobrażeń na jej temat, a jednak już pierwsze zetknięcie z miastem nad brzegami Tagu uświadomiło mu ten najbardziej podstawowy jego rys: „Na miejscu okazało się, że Lizbona to miasto nieistniejące, miasto, do którego nie można dotrzeć” (*Lizbona, moja miłość*. W: *Miejsce rzeczywiste – miejsce wyobrażone. Studia nad kategorią miejsca w przestrzeni kultury*. Red. M. KITOWSKA-ŁYSIAK, E. WOLICKA. Lublin 1999, s. 279). Dalej konstatuje autor w tym samym tonie: „dotarłem do miasta zupełnie nieprzewidywalnego, niewyobrażonego, ba – do miasta nie-możliwego, nieistniejącego, do miasta ze snu, ale wcale nie mojego własnego snu, tylko pożyczonego od kogoś. Bo ja przecież nigdy o Lizbonie nie śniłem” (ibidem, s. 281).

Korrida była tylko myślą do przemyślenia, a nie myślą do obejrzenia, nic do oglądania, lecz wszystko do wyobrażania sobie, a zachowałem się tandetnie, całkiem bezmyślnie. Jak turysta (s. 31).

W zacytowanych słowach, stanowiących niejako podsumowanie spaceru do Montijo, fragmentu o wyraźnie opisowym charakterze, odsyłającego (przynajmniej pozornie) do szeregu pozatekstowych elementów, wyraźnie przeciwstawiona zostaje praktykowana przez narratora strategia chodzenia-myślenia i „zwyczajna” turystyka. Tylko w tym drugim przypadku zobaczenie konkretnego miejsca ma istotne znaczenie. Jak zauważa Anna Wieczorkiewicz: „Oglądanie określonych widoków uważa się za konstytutywny element turystycznych doświadczeń”<sup>24</sup>. Ale narrator tej opowieści nie jest turystą, choć przebywa w nowym dla siebie miejscu, choć poznaje dopiero miasto, nie zwiedza go jednak. Jeśli coś zwiedza, to już raczej wszechświat, ze szczególnym uwzględnieniem własnego, wewnętrznego *universum*. A szlaki w tak rozumianej wędrówce wytyczają zawsze lektury. Ten gest zbliża narratora *Fado* do tradycji dawniejszych podróży, tych, w których zmysł wzroku był ważny głównie dlatego, że umożliwiał czytanie<sup>25</sup>. Spacer nie musi się więc odbywać w przestrzeni (jak ten do Montijo), gdyż niezależnie od okoliczności jest – i być powinien – „czynnością” intelektualną. Obserwacja ta pojawia się także w innym fragmencie książki:

Ile trwa trzydzieści kroków. Niecałą minutę? Pan Beirão nie był pewien, ja też. Dlatego milczeliśmy prawie całą minutę. Przeszliśmy w myślach szlak, licząc kroki, oddech. Wątki i zasady (s. 62).

Jeden z bohaterów książki, Mendes Vaz, stanowiący do pewnego stopnia *alter ego*<sup>26</sup> narratora, deklaruje w pewnym momencie:

---

24 A. WIECZORKIEWICZ: *Apetyty turysty...*, s. 150.

25 Ibidem, s. 100–101. Szerzej o tej strategii patrzenia na świat poprzez literackie klisze piszę w rozdziale *Polak w podróży...*

26 Czytamy bowiem: „Opowiadam ja i Manoel Simões Mandes Vaz, artysta fotograf lisboński, którym nie jestem, ale który czasem jest mną” (s. 7). Można tu zapewne widzieć subtelne nawiązanie do heteronimów Pessoa, choć byłoby to raczej odesłanie na prawach aluzji literackiej, niż próba naśladowania strategii portugalskiego pisarza. U Kadłubka strategie sobowtórów realizowane są wy-



Pisze się z patrzenia. Ja tak piszę, bo jestem fotografem, mówi Mendes Vaz, najważniejsza bowiem dla mnie jest *testemunha presential*, coś, co przypomina testament obecności. Świadcami nie są metafory, lecz promienie słoneczne. Sam zaś pisząc, jestem jakby świadkiem w sądzie, który przysięgł już na świat, nie na księgę. Nie piszę słów ze słów, lecz z obrazów, myślę, myśli Mendes Vaz (s. 50).

Hierarchia została tu (przynajmniej pozornie) odwrócona. Zmysł wzroku został dowartościowany (nic dziwnego, w końcu słowa te wypowiada fotograf), nie mówi się tu jednak o „patrzeniu turystycznym”. Mendes Vaz twierdzi, że pisze z patrzenia, pytanie jednak brzmi: jak patrzy? Jego (niefotograficzne) *alter ego* deklaruje nieco wcześniej, że patrzy tak, jak myśli (wskazując przy okazji na pessoąską proveniencję tej refleksji). Z takiego myślącego patrzenia rodzi się pisanie – meandrowe, labiryntowe, wychodzące od detalu, a zmierzające wszędzie. W tym sensie strategia, którą deklaruje Mendes Vaz, nie jest przeciwstawieniem tej opisanej wcześniej przez narratora, a stanowi jedynie jej uzupełnienie. Nie jest zresztą przypadkiem, że stanowisko takie formułuje właśnie fotograf. Nie tylko dlatego, że zmysł wzroku wydaje się uprzywilejowany w jego profesji, ale również dlatego, że w figurze tej można widzieć uzupełnienie strategii *flâneura*, którego da się porównać do fotografa szukającego w mieście „obrazów do kolekcji”<sup>27</sup>. Obrazy-fotografie umożliwiają migawkowe ujęcie, są serią kolejnych zbliżeń, łączą się we fragmentaryczną, labiryntową strukturę (trochę tak, jak kolejne rozdziały książki *Fado. Piosenka o duszy*).

Jaka Lizbona może się wyłonić z przyjętej tu strategii chodzenia-myslenia i myślenia-patrzenia? Tylko taka, która nie istnieje. Mendes Vaz mówi wprost o „testamencie obecności” – czy ta potrzeba „zaświadczenia” nie ma na celu zamaskowania braku? Ewokowana tu gra słów jest charakterystyczna: portugalskie *testemunho*, jego łaciński odpowiednik *testimonium*, ale i wywodzący się również od „zaświadczenia” termin: *testamentum*. Nawiązujące do sugerowanego tu ciągu znaczeń sformułowanie „testament obecności” przywołuje akt prawny umożliwiający

---

łącznie na poziomie wewnątrztekstowym, nie wychodzą poza książkę, a w układ odniesienia nie została wpisana osoba autora. Sam Mendes Vaz nie jest też postacią „całkowicie” fikcyjną, dla której autor wymyślił biografię, kreując tego bohatera, wykorzystuje on bowiem nawiązanie do postaci lizbońskiego fotografa.

27 B. BRZOWSKA: *Spadkobiercy flâneura...*, s. 21.

rozporządzanie własnym majątkiem nawet po śmierci, będący zatem również do pewnego stopnia „świadectwem obecności” – takiej, która przeminęła, po której pozostał tylko brak i materialne pamiątki. Lizbona w książce *Fado. Piosenka o duszy* musi więc być fantazją, kreacją powstałą z połączenia śladów realnej egzystencji, filozoficznych refleksji i lektur, które uczą myśleć, a nie zwiedzać, miasto nad brzegami Tagu.

Ukazując Lizbonę w ten sposób, zbliża się Kadłubek do strategii Pessoa. Nie tylko tej z *Księgi niepokoju*, lecz także z wierszy Álvaro de Campos. W jednym z nich, *Lisbon revisited*, czytamy:

nie ma żadnej Lizbony  
co znaczy to słowo?  
nic nie znaczy  
bańka z mydła i nic w środku<sup>28</sup>.

Nie ma Lizbony, jej miejsce zajmuje w książce Kadłubka indywidualna kreacja. Jak mówi narrator: „Do pewnego stopnia bowiem Lizbona nie istnieje” (s. 69). To puste miejsce wypełniają zatem różne wizje, dlatego dalej czytamy: „Różne Lizbony się zapamiętuje. [...] Wszystkie ze smutku, *azulejos* i ametystu” (s. 69). Tęsknota za tym, czego nie ma, jest jednym z ważnych tematów *Fado. Piosenki o duszy* (na co wskazuje już sam tytuł). Ścieżki refleksji dotyczących braku, kreacji, napięcia pomiędzy patrzeniem a myśleniem, czytania miasta i życia krzyżują się w figurze Lizbony, a podkreśla to przywołana w toku opowieści postać Odyseusza, legendarnego założyciela miasta nad Tagiem. Bohater Homera w luzytańskim kontekście sam w sobie ujawnia ów paradoks istnienia, którego nie ma. Trafnie ujął tę sprzeczność Fernando Pessoa, pisząc w wierszu *Ulisses*:

Ten, co zarzucił tu kotwicę,  
Zaistniał, nie istniejąc.  
Wystarczył nam bez bycia.  
Przybył, nie przybywając  
I stworzył nas<sup>29</sup>.

---

28 A. DE CAMPOS: *Lisbon revisited*. „Literatura na Świecie” 1975, nr 2, s. 7.

29 F. PESSOA: *Przesłanie/Mensagem*. Przeł. A. DA SILVA, H. SIEWIERSKI. Warszawa 2014, s. 33.

Opisuje Pessoa w ten sposób nie tylko istotę mitu („Mit to nic, które jest wszystkim”), ale też charakter Lizbony, która u swych legendarnych źródeł kryje owo napięcie pomiędzy *nada* i *todo*<sup>30</sup>, która istnieje, nie istniejąc, która jest, choć nie było Odyseusza i może nie ma też jej samej. W poświęconym Odyseuszowi fragmencie książki *Fado. Piosenka o duszy* brak (przynajmniej bezpośrednich) odniesień do wiersza *Ulisses*, ale pojawia się podobna myśl. Odyseusz to ten, który „przeliczył się z Itaką”, bo „nie idzie o źródłowość, ale o horyzontalność, o niezmierny kres kresów” (s. 20). Dla Odyseusza nie istnieje zatem Itaka, istnieje tylko Lizbona, do której – chciałoby się dopowiedzieć za Pessoa – nigdy nie przybył. Ten status Lizbony jako miejsca, które jest, zostanie jednak zaraz zakwestionowany także w książce *Kadłubka*, bo rozważania o wędrowcy Odyseusza prowadzą tu do następującej refleksji:

Może jej, ojczyzny niebosiężnej, w ogóle nie ma? Może ojczyzną staje się zawsze jakaś Lizbona? Jakaś odległość? Jakiś dystans? Zawsze, gdy trzeba (s. 21).

Lizbona staje się tutaj jakimś „zamiast”, rozumianym jednak nie statycznie, ale dynamicznie, jest w nią wpisane dążenie, jest drogą – bez celu, bez kresu, swoistym nie-miejscem (być może da się w takim ujęciu zobaczyć specyficzną, bardzo swobodną i nieortodoksyjną reinterpretację *flânerie*).

Co się zatem wyłania z eksploracji Lizbony, która jest, choć jej nie ma, której ulice przemierza narrator książki, ale którego szlaki ciągle krzyżują się z innymi: pomyślanymi, przeczytanymi, przyśnionymi? Z tego labiryntu refleksji, myśli, lektur wyłonić się może tylko „jakiś” (jedno z możliwych?) ja. Tu chyba najwyraźniej łączy się postać narratora tej opowieści z figurą *flâneura*, który „odnajduje prawdę o sobie, gubiąc się w miejskim labiryncie”<sup>31</sup>. Ta poznawcza i kreacyjna zarazem (bo kreacja w romantyczny sposób łączy się tu z poznaniem) przechadzka odbywa się po *flâneursku* w niespiesznym rytmie, a jej jedynym celem jest doświad-

---

30 W pewnym sensie napięcie takie uznać można też za charakterystyczne dla twórczości Pessoa, bo: „Tylko ten ruch zapewnia poznanie” (Z. KADŁUBEK: *Profesja Pessoa. W: Powinowactwa Pessoa...*, s. 16).

31 B. BRZozowska: *Spadkobiercy flâneura...*, s. 212.

czanie miasta i snucie pod jego wpływem istotnych refleksji. Narrator książki, choć niewiele robi, przeżywa niejako na jej kartach całe życie. Przynajmniej w tym sensie, w jakim używa tego określenia Pessoa, pisząc o tym, dokąd go zaprowadziła kontemplacja sukienki pasażerki jadącej tym samym co on tramwajem i podsumowując swoją podróż tym popularnym w stolicy Portugalii środkiem transportu słowami: „Wysiadam z tramwaju nieprzytomny i wyczerpany. Przeżyłem całe życie” (s. 237). Narratorowi książki *Kadłubka* przytrafiają się zatem „co i rusz” istotne obserwacje, które zatrzymują go „w drodze” lub zmieniają bieg jego myśli, kierując ku ciągle nowym refleksjom i odkryciom.

Manfred Sommer stawia ciekawą tezę, iż „pragnienie oglądania zagraża zdolności do życia”. Jak pisze badacz: „Ten, kto ciągle natyka się na coś ciekawego lub rzadkiego, pozostaje z wolna coraz bardziej za tymi, z którymi wyruszył. To, że znajduje rzeczy »osobliwe«, sprawia, że sam staje się »osobliwy«: pozostaje z tyłu, idzie osobno, staje się dziwakiem i outsiderem”<sup>32</sup>. Wydaje się, że podobny mechanizm może dotyczyć owego myślenia-patrzenia, połączonego z chodzeniem-myśleniem. Jego efektem jest nie tylko spowolnienie ruchu. Ciągłe „odkrycia” i „osobliwe” obserwacje oddalają poszukiwacza od tłumu, dystansują od innych. Sommer dowodzi, że w społecznościach pierwotnych postawa taka prowadzi do bezpośredniego zagrożenia życia, bo ten, kto „zbyt wiele patrzy”, nabiera za mało jedzenia, aby przeżyć. Dziś owa nieprzystawalność „kolekcjonowania osobliwości” do życia przekładałaby się raczej na poczucie wyobcowania, samotność, melancholię. Być może częściowo potwierdza tę intuicję przypadek Bernarda Soaresa, któremu z pewnością trudno jest żyć, ślady takiej postawy można też znaleźć u narratora utworu *Kadłubka*<sup>33</sup>.

---

32 M. SOMMER: *Zbieranie. Próba filozoficznego ujęcia*. Przeł. J. MERECKI. Warszawa 2003, s. 56.

33 Warto na marginesie zauważyć, że poruszamy się w toku prowadzonych w tym rozdziale rozważań w obrębie usytuowanych blisko siebie, interferujących i połączonych asocjacyjnie kategorii. Wszak Benjamin nazywali badacze również zbieraczem: „Pisanie historii było dla Benjaminu pracą zbieracza – odgrzebywaniem wciąż nowych okazów, szacowaniem ich w stosunku do innych już odkrytych, ustawianiem i przedstawianiem na szklanych półkach szafek, gdzie można je obejrzeć ze wszystkich stron, choć nigdy do końca nie będziemy pewni, czy to dla nich właściwe miejsce i towarzystwo” (Z. BAUMAN: *Walter Benjamin – intelektualista*. W: *„Drobne rysy w ciągłej katastrofie...”*. Obecność Waltera Benja-

Książka Magdaleny Starzyckiej pt. *Spijając filiżankami słońce* nie powstała z inspiracji Pessoa, brak w niej tak złożonej, czasem ujawnionej bezpośrednio, innym razem toczącej się niejako pod tkanką tekstu gry z niezwykle i wielowymiarowym dziełem portugalskiego pisarza. Z pewnością natomiast można wymienić Pessoa wśród jej patronów. Zwraca na to uwagę sama autorka, umieszczając jako motto swej powieści (jedno z dwóch poprzedzających tekst właściwy) fragment podpisany nazwiskiem Pessoa:

Lepsi i szczęśliwsi są ci, którzy, odkrywszy fikcyjność wszystkiego, piszą powieść, zanim ktoś ją napisze dla nich, i jak Machiavelli wdziewają dworski strój, aby tworzyć w tajemnicy<sup>34</sup>.

Nie bez powodu pojawia się tutaj cytat odnoszący się zarówno do pisania, jak i do życia, które zyskuje w refleksji pisarza „powieściowy” status. Jak zauważa Blanka Brzozowska: „»Czytanie« ulicy i przeobrażanie jej w prozę sprawia, że Pessoa sam staje się postacią własnej powieści. Nieustannie zmieniając maski, by utrzymać swój status niewidocznego obserwatora, sam staje się fikcją, jego życie rozwija się jak kolejne paragrafy pisanej powieści [...]»<sup>35</sup>. W utworze Starzyckiej trudno doszukiwać się tak złożonego ujęcia problematyki osobowości i poszukiwania własnej tożsamości, choć także została ona zaznaczona. Można natomiast dostrzec tu uproszczoną, a może raczej „udosłownioną”, wersję koncepcji Pessoa: opowieść narratora o Lizbonie i o sobie (także i tym razem te dwie kwestie pozostaną nierozdzielnie ze sobą powiązane) staje się wstępem do powieści, której narrator będzie jednocześnie autorem i bohaterem.

Honorowy patronat Pessoa potwierdzony został jeszcze dwukrotnym nawiązaniem do słów pisarza:

Obserwując to, co odmienne, mogłem powiedzieć za Pessoa (oczywiście, znając miarę, bo on wydawał mi się jednym z najważniejszych pisarzy świata): „zawsze będę z Rua dos Douradores, tak jak cała ludzkość. Za-

---

mina w kulturze współczesnej. Red. A. ZEIDELR-JANISZEWSKA. Warszawa 1993, s. 19).

34 M. STARZYCKA: *Spijając filiżankami słońce*. Kraków 2010, s. 5. Wszystkie cytaty z utworu pochodzą z tego wydania, numery stron podaję w nawiasach.

35 B. BRZOZOWSKA: *Spadkobiercy flâneura...*, s. 145.

wsze będę – wierszem lub prozą – biurowym urzędnikiem”, wstawiając zamiast dos Douradores – Piotrkowską i zamiast biurowego urzędnika – nauczyciela (s. 7).

I analogicznie:

[...] znów nasuwa mi się zdanie Pessoa (zamiast Rua Douradores trzeba wstawić Piotrkowską): „Ale w końcu na Rua dos Douradores też jest wszechświat. Tutaj też Bóg pilnuje, aby nie zabrakło tajemnicy życia” (s. 75).

Dla narratora zdania te potwierdzają nieuchronność jego losu i przeznaczenia, przed którym nie ma ucieczki. Cytowane fragmenty i pojedyncze wzmianki o Pessoa potwierdzają wagę jego pisarstwa, które dla narratora, a domniemywać można, że także dla autorki, stanowi istotny punkt odniesienia. Nie przekłada się ono jednak na wyraźniejsze podobieństwa w strategii pisarskiej, poza jednym: również w tym tekście (pomyślanym, rzecz jasna, znacznie skromniej niż dziennik Soaresa i realizującym się w wariacie powieści „popularnej”) pojawia się – i to jako motyw wiodący – spacer po Lizbonie, który także tutaj pełni funkcję poznawczą.

Opowiedziane w tej książce losy Michała, nauczyciela języka polskiego w łódzkim studium dla cudzoziemców, który wyjeżdża na lektorat do Lizbony, wpisane są w ramę spaceru po portugalskiej stolicy. Powieść rozpoczyna się od samotnej wędrówki Michała po Parku Edwarda VII i podziwiania rozciągającego się stamtąd widoku Lizbony, prowadzi później przez szereg ulic, placów i zaułków miasta przemierzanego (zazwyczaj samotnie) przez narratora, a kończy się takim samym opisem spaceru po parku, jak ten znajdujący się na początku. Tym razem jest to już jednak opis będący wstępem do powieści – nie tej, o której, wspinając się na wzgórze Parku Edwarda VII, Michał myślał, że kiedyś napisze, ale tej, którą u schyłku życia, jako emeryt, któremu dane było oglądać nie tylko portugalską stolicę, ale ogromne przemiany ustrojowe i mentalne, które zaszły zwłaszcza w jego własnym kraju w ciągu jego życia, zaczyna wreszcie pisać. Utrwalone na kartach powieści przechadzki po Lizbonie w swym najogólniejszym zarysie wpisują się w strategię chodzenia-myślenia charakteryzowanego w tym szkicu, a ich najważniejsze cechy nawiązują do praktyki *flânerie*.

Michał nie tylko – z premiedytacją niejako – wszędzie stara się chodzić pieszo, „żeby zobaczyć jak najwięcej” (s. 53). Spaceruje te jednak także w jego przypadku przynoszą znacznie więcej niż prostą znajomość topografii miasta czy jego atrakcji turystycznych. Walter Benjamin, charakteryzując postawę *flâneura*, pisał:

Anamnetyczne upojenie, w którym *flâneur* wędruje po mieście, karmi się nie tylko podsuwaną mu zewsząd naocznością, lecz często przyswaja sobie, jak coś przeżytego i doświadczonego zwykłą wiedzę, ba, nawet martwe dane<sup>36</sup>.

Nie ulega wątpliwości, że także w tym wypadku „naoczność” uzupełniona została wiedzą na temat podziwianych zabytków, historii i kultury Portugalii. Czasem źródło tych informacji jest ujawniane, innym razem nie, ale warstwa informacyjna egzystuje w tym tekście jako nieodłączne tło dla przywoływanych elementów architektury i topografii Lizbony.

Nie koniec na tym. Fragmentem, który najlepiej chyba oddaje specyfikę spacerów po Lizbonie opisanych w powieści Starzyckiej, jest następujący wyimek z rozważań Benjamina:

Ulica prowadzi *flâneura* przez czas już znikniony. Każda wiedzie go w dół: jeśli nie wprost do Matek, to jednak w przeszłość, która może urzekać tym bardziej, że nie jest jego własną, prywatną przeszłością. Mimo wszystko pozostaje czasem pewnego dzieciństwa. Ale dlaczego – jego przeżytego życia? Idzie po asfalcie, w którym jego kroki budzą jakiś zdumiewający rezonans. Światło gazowych lamp, odbijające się od płyty chodnikowej, rzuca dwuznaczny blask na ten podwójny grunt<sup>37</sup>.

Zasada ta realizowana jest w powieści na różne sposoby. Po pierwsze bowiem spacer po mieście, czyli konkretnej przestrzeni, staje się okazją do przemierzania również dystansu czasowego. Zazwyczaj są to podróże w przeszłość – w historię (Lizbony i Portugalii – rzadziej, własną – prawie za każdym razem). W cytowanym fragmencie Benjamin nazywa drogi

---

36 W. BENJAMIN: *Pasaże*. Tłum. I. KANIA. Pośl. Z. BAUMAN. Kraków 2005, s. 462.

37 Ibidem, s. 461.

prowadzące w przeszłość drogami biegnącymi w dół. Koresponduje to z wykorzystaną przez Starzycką topografią Lizbony. Spacer Michała rozpoczyna się w Parku Edwarda VII, skąd rozpościera się piękny widok na miasto i skąd kolejne drogi prowadzą go w dół – do przestrzeni miejskich położonych nad Tagiem. Wędrowce tej towarzyszy podróż we własną przeszłość. Na realną przestrzeń miasta nakłada się przestrzeń wspomnień, czy może raczej życia zachowanego w pamięci. Tworzy to wrażenie owej podwójności, o której tak sugestywnie pisze Benjamin, a która w interpretacji Michała brzmi następująco:

Teraz powoli, ciągle błędząc myślami daleko, zagłębiałem się w centrum Lizbony. Robiło się coraz głośniejsze i coraz tłoczniejsze (s. 75).

Także i tutaj mamy do czynienia z przemieszczaniem się jednocześnie w obu przestrzeniach – po ulicach zatłoczonego, gwarne miasta i po zakamarkach wspomnień oraz osobistych refleksji. Widać tutaj zarówno ślady Benjaminowskiej „podwójności”, jak i postulowanego przez Pessoa przecięcia perspektyw: zewnętrznej i wewnętrznej.

Rekonstruując figurę *flâneura* i jej ewolucję w kulturze europejskiej, Blanka Brzozowska zauważa: „*Flâneur* nie jest i nigdy nie mógł być wpisany w jakikolwiek projekt urbanistyczny, ponieważ ów projekt podważa. Czyni to poprzez swoją praktykę doświadczania miasta, która opiera się na przełamywaniu zaprojektowanych trajektorii ruchu, na rezygnacji z oferowanych »widoków« i »zdarzeń« wynikających z zamysłu architekta”<sup>38</sup>. Początek spaceru Michała wydaje się przeczyć temu założeniu – Park Edwarda VII to ważne miejsce na planie miasta, często jest wymieniane w przewodnikach<sup>39</sup>. W kolejnych fragmentach będą się jednak pojawiały obok szlaków powszechnie znanych i zabytków z pierwszych miejsc turystycznych list, także mniej znane punkty na mapie Lizbony, których odwiedzanie będzie motywowane wyłącznie osobistymi preferencjami spacerującego lub zrodzi się pod wpływem okoliczności. Wytyczanie własnych pasaży, nagłe zmiany kierunku ruchu, porzuca-

---

38 B. BRZOWSKA: *Spadkobiercy flâneura...*, s. 208.

39 Por. J. CORREIA FILHO: *Lisbon in Pessoa...*, s. 208–209. Wspomina o tym punkcie Lizbony także Fernando Pessoa w *Lisbon. What the tourist should see* (s. 59–61).



nie utartych szlaków i przejść obecne jest jednak w tej powieści przede wszystkim w sposób niejako metaforyczny. Michał przemierza bowiem miasto tak, aby otworzyło ono przed nim możliwość przywołania (przeżył raz jeszcze) jakiegoś momentu z biografii jego własnej lub bliskich mu osób. Należy przy tym zaznaczyć, że nie chodzi o proste przypomnienie wywołane znajomym miejscem czy widokiem – Michał znajduje się w obcym mieście, w którym nigdy wcześniej nie był i po którym (znów zgodnie z praktyką *flâneura*) błądzi, a o podobieństwo pomiędzy Lizboną i Łodzią właściwie trudno mówić. Narrator wielokrotnie podkreśla różnice i to raczej one zwracają jego uwagę niż zbieżności. Sposób przywołania przeszłości, doświadczenia zarówno miasta, jak i osobistej historii przedstawiony w powieści najlepiej opisać się daje właśnie jako wysiłek wytyczania nowych dróg, przejść nierespektujących ani utartych szlaków, ani wyznaczonych przez urbanistów arterii, ani nawet ograniczeń czasoprzestrzennych. Najlepiej opisuje to Michał, kiedy stwierdza:

Utrwalałem w sobie dawne obrazy i nagle w tej hałaśliwej, pstrokatej Lizbonie wszedłem, niczym lunatyk, w rzeczywistość Łodzi wczesnych lat pięćdziesiątych, miasta szarego, smutnego. Miałem odebrać w antykwariacie muzycznym nuty walca, które zamówił uprzednio mój ojciec (s. 73–74).

Lizbona jest kolorowa i głośna, w żaden sposób nie kojarzy się z ponurym widokiem Łodzi z ubiegłego stulecia. To nie podobieństwo obudziło wspomnienia dawno przeżytych chwil, to wysiłek spacerującego, który wydeptał pasaż w czasoprzestrzeni i dzięki temu prosto z lizbońskiej ulicy skręcił w Piotrkowską. Wrażenie nierealności doświadczenia, poczucie, że jawa musi się tu mieszać ze snem, towarzyszy narratorowi, który o tej nagłej zmianie „kierunku” swojego spaceru pisze, iż została dokonana na wzór lunatyka. Trzeba jednak pamiętać, że jest to stan typowy dla *flâneura* błądzącego po mieście: „Osiągnięta w ten sposób świadomość łączy w sobie sferę snu, pamięci i życia na jawie, a »wszelki ruch staje się kolisty«”<sup>40</sup>.

Spacer po Lizbonie w powieści Starzyckiej ma niewątpliwy walor poznawczy, staje się kluczem do odtworzenia i zrozumienia zarówno

---

40 B. BRZOWSKA: *Spadkobiercy flâneura...*, s. 212.

prywatnej historii Michała i jego rodziny, jak i przemian, które zachodziły w Polsce od końca drugiej wojny światowej. Tylko taki sposób przemierzania przestrzeni wydaje się mieć istotny sens, nie dziwi zatem, że został on wyraźnie przeciwstawiony prostym (a w tym ujęciu może nawet odrobinę prostackim) praktykom turystycznym. Opowiada bowiem Michał z delikatną ironią o swoim spotkaniu w Lizbonie z grupą polskich turystów, pasażerów luksusowego statku „Stefan Batory”. Michał występuje wobec nich w roli „mimowolnego przewodnika po mieście”:

Kiedy opowiedziałem o tradycji fado, wycieczkowicze stwierdzili, że muszą to usłyszeć. Chciałem się z nimi umówić wieczorem, bo było zbyt wcześnie na koncert, ale nie pozwolili mi odejść, bali się błędzenia w nieznanym mieście.

– Nie, nie pójdzie pan nigdzie, pogubimy się. Ja zapraszam do góralskiej knajpki na statku, którą zresztą sam zaprojektowałem. No, wie pan, górale wracają do ojczyzny, niech się już na statku poczują u siebie [...] (s. 79).

Tłum obawiający się „błędzenia po mieście”, czyli właśnie tego, co jest atrakcyjne dla *flâneura*: wydeptywania własnych ścieżek, dobrowolnie rezygnuje z poznania. Jałowość takiej postawy została w cytowanym fragmencie wyolbrzymiona – grupa pasażerów „Batorego” nie tylko rezygnuje z krążenia po nieznanym sobie zaułkach miasta, ale nawet z podążania wytyczonymi trasami. Czas poświęcony na pobyt w Lizbonie spędzą turyści w góralskiej knajpce na statku – w otoczeniu dobrze sobie znanych dekoracji, pochyleni nad dobrze sobie znanymi trunkami, nie ryzykując żadnych poznawczych rewelacji. Udział w wieczornym koncercie *fado* – jak można się spodziewać – także sprowadzony zostanie do „zaliczenia atrakcji” z listy. Atrakcji, która zresztą bardziej niż w kategoriach doświadczenia i przeżycia traktowana jest jako transakcja. Sukcesem jest tu wytargowanie niższej ceny – w tym, a nie w błędzeniu po mieście, biegli są oprowadzani przez Michała wycieczkowicze.

Konsumpcyjna i powierzchowna postawa turystów została tu pokazana z pewną dozą ironii. Być może dlatego w innym fragmencie książki, w którym perspektywa turysty wyraźnie bierze górę nad postawą *flâneura*, zastosowano szczególnego rodzaju zabieg dystansujący. Chodzi mianowicie o obszerne partie tekstu poświęcone kuchni i winom portugalskim. Wpisują się one znakomicie w strategię „smakowania świata” typową dla

współczesnej turystyki<sup>41</sup>. Choć jest to strategia odmienna zarówno od metody: „oglądania świata” właściwej intelektualistom, jak i od rekonstruowanej tutaj praktyki chodzenia-myślenia, nie można jej utożsamiać z postawą opisywanych wcześniej rodaków z „Batorego”. W partiach książki poświęconych kulinariom i winiarskim tradycjom poszczególnych regionów Portugalii znalazło się wiele informacji, które mogłyby urozmaicić i wzbogacić turystyczne doświadczenie. Należy jednak domniemywać, że właśnie ze względu na odmiennność tej strategii od formuły spaceru-refleksji, stanowiącej niejako szkielet powieści Starzyckiej, autorka zdecydowała się na ich włączenie do utworu niejako w cudzysłowie. W powieści funkcjonują one na prawach maszynopisu artykułu przeznaczonego do polskiej prasy, którego autorką jest znajoma Michała, przebywająca na stypendium w Lizbonie. Tytuł artykułu, *Spijając filiżankami słońce*, posłuży później Michałowi jako tytuł książki, do której pisanie przystąpi, kiedy jego opowieść zacznie się zmieniać w powieść.

Lizbona w książce Starzyckiej – mimo dużej liczby detali i informacji o mieście nad brzegami Tagu – jest, oczywiście, równie fantastyczna, jak Lizbona z książki Kadłubka. Parafrazując autora *Fado. Piosenki o duszy*, można by powiedzieć: „Tworzy się różne Lizbony”, choć może nie ze „smutku, *azulejos* i ametystów”, ale ze spacerów. Jedną z najciekawszych i najpiękniejszych kreacji tego typu znaleźć można również w filmie polskiego reżysera, Andrzeja Jakimowskiego, pt. *Imagine*. Po mieście spacerują tu niewidomi podopieczni kliniki ulokowanej w portugalskiej stolicy – sam pomysł można uznać za specyficzne (twórcze) nawiązanie do *Lisbon Story* Wima Wendersa, gdzie również miasto pokazywane było za pomocą zmysłu słuchu. Jak pisze Blanka Brzozowska: „Poprzez sferę dźwięków odsłania [...] ono swoje »kulisy«, otwierając dostęp do najbardziej prywatnych przestrzeni (na przykład, gdy Winter prześlizguje się za pomocą mikrofonu od małżeńskiej kłótni do zabaw dzieci na ulicy – pokazuje to jak silnie owe przestrzenie są ze sobą splecione)”<sup>42</sup>. Strategia zastosowana przez Jakimowskiego jest jednak odmienna – choć także i tutaj sfera dźwięków staje się kluczem do poznania miasta, nie chodzi jednak, jak w przypadku bohatera Wendersa, o rejestrowanie odgłosów, które zawsze są „komentarzem” do jakiegoś obrazu. W tym

---

41 A. WIECZORKIEWICZ: *Apetyt turysty...*, s. 30.

42 B. BRZOZOWSKA: *Spadkobiercy flâneura...*, s. 135.

przypadku obraz (i to istniejący jedynie w wyobraźni – zgodnie z tytułowym wezwaniem) jest zbudowany z dźwięków i w wielu momentach zastępują one warstwę wizualną. Jeśli fotografia to nic innego, jak pisanie światłem – w filmie Jakimowskiego mamy do czynienia z gestem analogicznym, choć odnoszącym się do innej sfery: jego film jest pisany dźwiękiem. I to w najdosłowniejszy możliwy sposób. Miejsce zdjęć Lizbony, pejzaży miejskich czy detali architektonicznych zajmują tu często opowieści bohaterów o przestrzeni, której nie widzą, a jej obraz stwarzają w swojej wyobraźni, nawiązując – przynajmniej częściowo – do dobiegających do nich odgłosów.

Jest w filmie scena, kiedy Ian i Eva, oboje niewidomi, siedzą przy stoliku przed barem w Alfamie. Mężczyzna uczy kobietę budować z dźwięków obraz<sup>43</sup>, którego dominującym elementem jest wielki statek stojący w porcie, fale oceanu, łodzie motorowe przepływające obok. Na ekranie oglądamy w tym czasie profile rozmawiających osób, pochylone nad stolikiem, a w tle błękitne bezchmurne niebo. Widz nie dostanie wizualnego potwierdzenia adekwatności budowanego obrazu. Dopiero przy okazji powtórnej wizyty Ewy w tym samym barze, tym razem w towarzystwie innego niewidomego, kiedy scena kreacji obrazu portu zostanie powtórzona, kamera pokaże widok, który znajduje się od strony, w którą wcześniej zwrócone były twarze i niewidzące oczy bohaterów. Zamiast spodziewanego portu, widzowie zobaczą mur i brukowane uliczki. Dla bohaterów, którzy od widzących bywalców baru dowiedzą się, co można zobaczyć, siedząc przy stoliku, będzie to powód, aby zarzucić Ianowi kłamstwo, aby w jego metodzie budowania obrazów z dźwięków dostrzec fałsz, polegający na nieprzystawalności do tego, co rzeczywiście w realnie istniejącej przestrzeni się znajduje.

Opowiadana w filmie Jakimowskiego historia zdaje się potwierdzać obserwowany już wcześniej mechanizm – spacer po Lizbonie staje się

---

43 „Technicznie” rzecz biorąc, metoda, której uczy Ian, to echolokacja i – jak twierdzi w swej recenzji filmu Jakimowskiego Piotr ŚMIAŁOWSKI – „w *Imagine* wszystko zostaje pokazane przez pryzmat technicznych aspektów echolokacji” (*Imagine*. „Kino” 2013, nr 4, s. 73). W niniejszym szkicu chcę potraktować prezentowaną strategię nieco szerzej, widząc w omawianym filmie nie tyle opowieść „o metodzie, dzięki której można próbować przezwyciężyć swoją ułomność” (ibidem, s. 72), co kolejną wariację na temat sposobu poznawania-kreowania przestrzeni i samego siebie.

sposobem na kreację miasta, poznaje się nie obiektywnie istniejącą, obdarzoną niezależnym od wysiłku poznawczego jednostki wyglądem portugalską stolicę, ale jedną z jej wersji, przefiltrowaną przez jedno z wielu kulturowych, osobistych, zmysłowych wreszcie klisz. Wydaje się to potwierdzać inna sugestywna scena w filmie, pokazująca Iana, który uczy kolejnego podopiecznego kliniki zbudować w myślach obraz wielkiego statku w porcie. Niemogącemu się uporać z tym zadaniem niewidomemu, Ian radzi: „First imagine it, than it will speak to you and you will hear it”. Kolejność wydaje się tu zaburzona – to nie dźwięki stoją na samym początku tego procesu, najpierw pojawia się wykreowany w wyobraźni obraz, który później obudowany zostaje zarejestrowanymi przez słuch (nazwanymi już i umieszczonymi w odpowiednich kontekstach) dźwiękami<sup>44</sup>. Także i tutaj widz – podobnie jak bohaterowie filmu – obcuje wyłącznie z wykreowanym w ten sposób „obrazem”, nie dostając żadnego fotograficznego uzupełnienia.

Czy jednak takie istniejące wyłącznie w wyobraźni tworzącego je, ściśle przylegające do sfery dźwięków, „obrazy” miasta są rzeczywiście nieadekwatne do obiektywnie (czy też za pomocą obiektywu) rejestrowanej przestrzeni? Intencja reżysera jest chyba inna. Racja leży po stronie Iana, który oskarżającemu go o kłamstwa pacjentowi kliniki, odpowiada, że to właśnie świadectwo bywalców baru, którzy wykluczyli obecność portu i statku w pejzażu dostrzeganym z perspektywy wystawionego na ulicę stolika, wprowadziło (i niewidomego chłopca, i widza) w błąd. Panowie z baru, jak mówi bohater, „patrzą, ale nie widzą”<sup>45</sup>. Dlaczego

---

44 Porównanie tej sceny z rozważaniami Stanley’a Fisha dotyczącymi powstawania znaczeń byłoby bez wątpienia zabiegiem ryzykownym, więc sugestie taką potraktuję tutaj jedynie na prawach metafory, mającej przybliżyć praktykowaną przez bohaterów filmu strategię. Fish twierdzi, że każdą wypowiedź „słyszemy” od razu w określonym kontekście. To dlatego nauczyciel usłyszawszy zadane przez studentkę w pierwszym dniu zajęć pytanie o to, „czy jest tekst na jego zajęciach?”, rozpoznaje je natychmiast (choć błędnie) jako pytanie o rodzaj podręcznika wykorzystywanego w ramach jego kursu (S. FISH: *Czy na tych ćwiczeniach jest tekst?* W: IDEM: *Interpretacja, retoryka, polityka*. Tłum. K. ABRISZEWSKI. Kraków 2002). Metoda zobrazowana w filmie Jakimowskiego wydaje się w pewnym sensie podobna: dźwięki, które rejestruje ucho, aby miały sens, muszą być usłyszane od razu w kontekście.

45 Można w tym widzieć echa postmodernistycznej dyskusji o roli spojrzenia w przestrzeni miejskiej. Jak pisze Ewa REWERS: „[...] widzenie [...] wspierane

nie widzą? Bo perspektywę przesłania im mur po przeciwnej stronie ulicy, bo z miejsca, w którym siedzą, nie mogą dostrzec ani nadbrzeża, ani portu, ani stojącego w nim statku. Ale to wcale nie oznacza, że ich nie ma. Ostatecznym potwierdzeniem racji Iana jest widok ogromnego statku pasażerskiego przesuwającego się w tle, zamykającego na moment panoramę i sprawiającego wrażenie, że przepływa przez miasto, przedzierając się pomiędzy zaułkami Alfamy<sup>46</sup>.

*Imagine* Jakimowskiego to przepiękny spacer po Lizbonie oglądanej nie z perspektywy jej zabytków czy turystycznych atrakcji, ale widzanej poprzez budowane z dźwięków, pozostające w sferze wyobraźni i intuicji pejzaże wewnętrzne, które czynią to miasto zarówno fantastycznym i wymyślonym (innej Lizbony przecież nie ma), jak i istniejącym naprawdę, jak ów „wyrastający” z zabudowań Alfamy ogromny wycieczkowiec. Bohaterowie filmu, „widząc” (takiego określenia używają na nazwanie stosowanej przez siebie techniki kreowania obrazów) statek na wprost barowego stolika lub drzewo czereśniowe zamiast akacji (siedzącą pod akacją Evę Ian częstuje czereśnią nabytą prawdopodobnie u pobliskiego handlarza), postępują w gruncie rzeczy zgodnie z jedną z zasad *flânerie* – wydeptują swoje ścieżki w przestrzeni miasta, tworzą pasaże między tym, co ich realnie otacza, tym, co słyszą, czego doświadczają, o czym wiedzą i co są w stanie pomyśleć. I w tym sensie warstwa wizualna filmu współgra z opowieścią o tym szczególnym rodzaju spaceru – z kadrów przedstawiających najczęściej nierówny lizboński bruk, mury podkreś-

---

bywa często przez patrzenie i spoglądanie. Patrzenie to czynność automatyczna, nie wymagająca szczególnej aktywności i skupienia uwagi. Spoglądanie jest nie-uważne i omylne. Jedno i drugie pozbawione troski o pochłaniającą je przestrzeń. Ten brak odpowiedzialności możemy odczytać jako swoistą obronę przed nadmiarem wizualnych wrażeń” (*Ekran miejski*. W: *Pisanie miasta – czytanie miasta*. Red. A. ZEIDLER-JANISZEWSKA. Poznań 1997, s. 46).

46 Reżyser filmu, Andrzej Jakimowski, w jednym z wywiadów tłumaczył, że wyobraźnia, do której odsyła już w tytule filmu nie ma być tutaj rozumiana jak władza powołująca do życia nieistniejące obrazy: „Wyobraźnia – imaginacja – w potocznym mniemaniu kojarzy się z fikcją. Tu jednak chodzi o coś innego – o poznawanie świata realnego. Bo jeśli nawet założymy, że istnieje jakiś świat poza nami, to i tak potrzebujemy wyobraźni, żeby go poznać” (A. JAKIMOWSKI: *Widzimy tylko tyle, ile niewidomi są w stanie sobie wyobrazić*. Wywiad przeprowadził T. SOBOLEWSKI. [http://wyborcza.pl/1,101707,13714350,Jakimowski\\_Widzimy\\_tylko\\_tyle\\_ile\\_niewidomi\\_sa\\_w.html](http://wyborcza.pl/1,101707,13714350,Jakimowski_Widzimy_tylko_tyle_ile_niewidomi_sa_w.html) [data dostępu: 4.03.2016]).

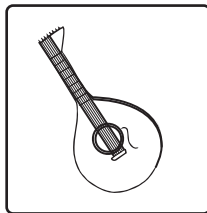
lające kręty bieg uliczek i zaułków, wspinające się w górę lub ostro skracające tramwaje wyłania się obraz miasta labiryntu, po którym błądzą bohaterowie, budując w wyobraźni jego wizję, a jednocześnie (jak we wszystkich opisanych wcześniej przypadkach) odkrywając siebie.

W kolejnych kadrach filmu Jakimowskiego Lizbona staje się przede wszystkim topograficznie dookreśloną przestrzenią, w której istotne są wszelkie nierówności terenu, krawężniki, balustrady i uliczne latarnie. Dla Kadłubka miasto nad Tagiem jest przygodą intelektualną, pozwala błądzić po ścieżkach literatury i filozofii. W książce Starzyckiej bohaterowi udaje się wydeptać przejście z jednej z lizbońskich ulic wprost na Piotrkowską i wejść w obce sobie miasto, wchodząc jednocześnie we własną przeszłość. Wszystkie te spacery krzyżują się, oczywiście, także tam, gdzie niegdyś stanął Pessoa – na przecięciu pejzażu zewnętrznego i wewnętrznego: eksplorując „realną” Lizbonę, tworzą tę całkowicie fantastyczną<sup>47</sup>. Czy można inaczej spacerować po mieście nad Tagiem? Pewnie można (usiłując tego dowieść autorzy popularnych turystycznych przewodników). Pytanie brzmi, czy warto?

---

47 Jednocześnie da się zauważyć, że strategie stosowane przez poszczególnych autorów wpisują się w nowoczesną istotę myślenia o mieście. Tadeusz SŁAWEK następująco ujmuje jej specyfikę: „Wygłada [...] na to, że w każdym mieście są dwa miasta: jedno, które odpowiada starannie wyrysowanym na planach przebiegom ulic, w którym życie jest ściśle regulowane administracyjno-komunikacyjnymi dyrektywami, i drugie, które odsłania się dopiero uważnemu spojrzeniu, w którym wspomniane regulacje ulegają znamienym przemianom” (*Miasto. Próba zrozumienia*. W: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*. Red. E. REWERS. Kraków 2010, s. 23).

Czy Portugalczycy słuchają *fado*?







Tęsknię do tego, co już nie wróci – pisze dalej Fernando – tęsknię za domem, który właśnie straciłem, i wiem, że go nie odzyskam. Dlaczego my, Portugalczycy, wiecznie za czymś musimy tęsknić? Za światem innym niż Portugalia. Bo kimże my jesteśmy – wejściem do Europy czy jej ujściem? Czy stoimy plecami do Europy, a twarzą do reszty świata, czy odwrotnie?<sup>1</sup>



PORTUGALCZYCY są wiecznymi niewolnikami tęsknoty. Fragment listu znalezionej przez Iżę Klementowską na targu Feira da Ladra obrazuje wielki smutek Fernanda, afrykańskiego przesiedleńcy, który w 1975 roku pisze z Luandy w Angoli<sup>2</sup>, byłej portugalskiej kolonii, do swego przyjaciela w Lizbonie. Waha się, czy wyjechać do nieznanej mu, ale bardzo bliskiej sercu Portugalii, czy pozostać w zrujnowanym domu, gdzie będzie żył w skrajnej nędzy i niepokoju z powodu toczącej się wojny: „Nie ma co jeść w całej Luandzie, nawet psy się pochowały” (s. 14). Z jednej strony odczuwa dziwną tęsknotę, pragnienie wyjazdu, a z drugiej boi się smutku związanego z opuszczeniem własnego miejsca, w którym mieszkali jego rodzice i dziadkowie. Taki los spotkał wielu Angolczyków i niewątpliwie wszyscy w podobny sposób przeżywali swoją sytuację. Nie mieli odwagi, by jechać do Portugalii, ale też ich rodzinne miejsca nie dawały im poczucia bezpieczeństwa. Fernando czuje się Portugalczykiem, mimo że nigdy Portugalii nie odwiedził: „Ja jestem Portugalią, mimo że nigdy tam nie byłem” (s. 14) – pisze. Tęskni więc do jakiejś nieokreślonej przestrzeni, znanej jedynie w sposób zapośredniczony. Określa swoje odczucia jako *saudade* – dziwna i racjonalnie trudna do wyjaśnienia tęsknota, związana

1 Cyt. za: I. KLEMENTOWSKA: *Samotność Portugalczyka*, Wołowiec 2014, s. 14. Wszystkie cytaty z książki pochodzą z tego wydania, numery stron podaje w nawiasach.

2 W 1975 roku po odzyskaniu niepodległości i niezależności od Portugalii, w Angoli zaczęła toczyć się wojna domowa o sprawowanie rządów.

z wewnętrznym smutkiem, rozdarciem, niechęcią wobec przeszłości i tendencją do oglądania się wstecz.

Feira da Ladra, czyli Targ Złodziejki, to lisboński rytuał – w każdy wtorek i sobotę sprzedawcy, ci stali i przypadkowi, oferują przechodniom i celowo przychodzącym różnorakie starocie. Jak mawiają złośliwi – targ ten nosi przewrotną nazwę, gdyż sprzedaje się tam to, co wcześniej zostało skradzione. Jeśli więc ktoś w wyniku rabunku utracił na przykład rower, to oprócz zgłoszenia tego faktu policji, winien udać się w okolice Panteonu Narodowego i poszukać zaginionego przedmiotu na wspomnianym bazarze. Feira da Ladra to królestwo rupieci, małych filizanek, płytek, dzbanuszków, pudełek, przyborów, a przede wszystkim starych zdjęć, pocztówek i listów, sprzedawanych po kilka euro bez obawy o brak poszanowania czyjejś prywatności. Zdjęć jest bez liku:

Zdjęcia niemal skleją się [...], choć ludzie, którzy widnieją na nich, są sobie zupełnie obcy. Dziecko posadzone na stoliku obok wazonu z kwiatami ze zdumieniem spogląda w twarz żołnierza stojącego pod palmami. [...] Czy oboje żyją jeszcze dziś? Nie wiadomo. [...] Wiadomo natomiast, że ktoś sprzedał fotografie z ich podobiznami, by mieć pieniądze na chleb. Tak przynajmniej powiedział António, właściciel antykwiariatu. Dlatego ludzie na zdjęciach są smutni (s. 10).

Smutek na twarzach fotografowanych osób niezmiennie kojarzy się z tragedią, biedą, kolonialną wojną. Każda z nich odsyła do osobnej historii, prywatnego dramatu; ich rodziny poza zdjęciami nie miały już nic, by zyskać środki do życia, by przeżyć. Niektórzy cierpieli z powodu wojny, inni ze względu na swoje poglądy i trwający wiele lat reżim. „Z tych fotografii można by ułożyć historię Lizbony lub może nawet całej Portugalii” (s. 12). I w zdjęciach, i w listach jest wiele goryczy, żalu, ale także portugalskiej dumy, która stanowi składową portugalskiego charakteru. Feira da Ladra to wyprawa w przeszłość i w głąb serca, na dnie którego zawsze znajdzie się nieokreślona tęsknota i żal. „Po Feira da Ladra *saudade* się po prostu oddycha” (s. 15). Wychodząc stamtąd, w zderzeniu z ulicznym gwarem nowoczesnych samochodów i autokarów, czuje się zagubienie w czasie i oszołomienie po wyczytanych ze zdjęć i listów historiach.

Iza Klementowska w książce *Samotność Portugalczyka*, wydanej stosunkowo niedawno, bo w 2014 roku, stara się naszkicować portret por-

tugalskiej duszy, z jej historią, niepewnością, smutkami i lękiem. Prezentowani bohaterowie, niczym postacie odnalezione na Targu Złodziejki, opowiadają o dziejach Portugalii przez pryzmat własnych doświadczeń i wrażeń, opowiadają portugalskie *fado*, czyli swój los<sup>3</sup>. Nieznany bliżej Polakom naród kojarzy się niekiedy z południowym temperamentem i przymiotami będącymi włosko-hiszpańską mieszaniną. Nic bardziej mylnego. To ludzie bardzo spokojni, życzliwi i ufní, czasami do granic naiwności, bardzo różni od Polaków, choć, jak powiadają, niekiedy są do nas podobni, gdyż mają skłonność do narzekania, przygnębienia oraz smutku. Smutek to jednak zupełnie odmienny, głęboki, przykryty uśmiechem, serdecznością. Koreluje to najzupełniej z szeleszczącą, cichą, jakby nieobecną melodią języka portugalskiego. Szum słów i zdań wydaje się odbiciem sposobu bycia Portugalczyków, ich spokoju i opanowania. Jednocześnie wyraża ich pokojowy charakter, kłóący się z historycznymi podbojami w przeszłości. Dawni odkrywcy i kolonizatorzy takich krajów jak Mozambik, Angola, Gwinea Bissau, Zanzibar, Timor Wschodni i wielu innych, z usposobienia zupełnie nie przypominają walecznych i żądnych władzy terytorialnej ludzi. Zdystansowani, lecz wrażliwi na punkcie swojej historii, są jakby zawstydzeni i przytłoczeni swoją dawną potęgą.

Nie bez znaczenia jest wymowne pytanie postawione na początku przez Fernanda – czy Portugalia stoi odwrócona plecami do Europy, czy też do reszty świata? To pytanie o tożsamość, relacje z innymi krajami, miejsce na mapie świata, samookreślenie. Autorka *Samotności Portugalczyka* próbuje uchwycić charakter narodowy mieszkańców Portugalii, ich sposób myślenia; przygląda się rolom kobiet i mężczyzn, porządkom rodzinnym i społecznym, przywołuje historie pojedynczych osób – przyjezdnych i tubylców, rozmawia o przeszłości. Pyta o miejsce w Europie obywateli przyjeżdżających z byłych portugalskich kolonii, zwłaszcza tych o ciemnym kolorze skóry, przemieszanych z różnymi rasami i nacjami. Ukazuje zatem skomplikowane problemy związane z tolerancją i koegzystencją wielu narodów „tam, gdzie ziemia się kończy, a morze zaczyna” – jak pisał Luís Camões, najwybitniejszy poeta Portugalii. Miejsce to bowiem bardzo specyficzne, którego cechą jest wielość; wielość ras, wielość wyznań, wielość narodowości, wielość kultur.

---

3 *Fado* w języku portugalskim oznacza los, przeznaczenie.

W rozdziale *Pan z dzielnicy Portugalia, czyli co jest w stanie obrazić Portugalczyka* Klementowska odwołuje się do wypowiedzi portugalskiego pisarza Gonçala M. Tavaresa, z którym przeprowadziła wywiad. Zapytany o owo „poczucie na krańcu” stwierdził, że niekoniecznie odpowiada ono rozpatrywaniom związanym z narodową tożsamością, choć na pewno Portugalczycy nie są narodem szczęśliwym: „Blżej im do depresji. Dziś, bo kiedyś byli potęgą” (s. 39) – relacjonuje autorka. Pisarz przyznaje: „Geografia i historia rzuciły nas na obrzeża Europy, ale dzięki temu jest w nas pragnienie i tęsknota za innymi lądami, za światem, za nieznanym nam człowiekiem” (s. 38). Być może to tłumaczy wielką tolerancję Portugalczyków wobec Innego. Nieprzypadkowo bowiem Lizbona nazwana została miastem tolerancji, o czym informuje napis w różnych językach umieszczony na murze nieopodal kościoła São Domingos, gdzie najczęściej spotykają się przedstawiciele starszego pokolenia ludzi przybyłych z Afryki, łatwo rozpoznawalni, bo odziani w charakterystyczne tradycyjne kolorowe stroje. Miejsce to, niejako na skrzyżowaniu kultur, przyciąga uwagę nie tylko turystów:

Lizbona Miastem Tolerancji – raz jeszcze przypominają napisy w niezliczonych językach na pobliskim murze, gdzie za dnia, pod rozłożystą pinią czy pobliskim oliwnym drzewem, jak pod drzewami wiosek starych krajów, spotykają się wspomniani już Afrykanie. Chcą wspólnie tęsknić. Pamiętam Hindusów z Dar Es Salaam, którzy wieczorami ruszali tłumnie nad brzeg oceanu, by wypatrywać odległego brzegu Indii. Jakby mógł się od poprzedniego wieczoru choć trochę zbliżyć i wreszcie zarysować na horyzoncie

– pisze Marcin Kydryński w książce *Lizbona. Muzyka moich ulic*<sup>4</sup>.

Mimo rzeczywiście wielkiej tolerancji w stosunku do przyjezdnych, problem akceptacji Innego jest w Portugalii wciąż ważki i często omawiany w różnych kręgach; nadal spotyka się akty nietolerancji i agresywnych zachowań wobec ludzi o innym kolorze skóry, choć nie są to zdarzenia nagminne. Faktem jest jednak, że niektóre dzielnice zamieszkiwane przez czarnoskórych uważa się za bardzo niebezpieczne i białym lepiej trzymać się od nich z daleka. Za takie mogą uchodzić po zmroku

---

4 M. KYDRYŃSKI: *Lizbona. Muzyka moich ulic*. Warszawa 2013, s. 108.

okolice placu Martim Moniz lub Intendente, jednak przede wszystkim są to dzielnice na obrzeżach Lizbony, miejsca takie jak chociażby Chelas, o czym przekonała się Klementowska:

O Chelas w dzielnicy Marvila, zamieszkałej głównie przez czarnych, słyszałam, że jest nieciekawym miejscem. Zdarzają się tu kradzieże i napady na nietutejszych, zwłaszcza turystów. Ale mówili mi to biali, dlatego traktowałam te ostrzeżenia z przymrużeniem oka (s. 173).

Autorka, wysiadając na stacji metra w Chelas i przechodząc przez okolicę, przekonała się o zasadności ostrzeżeń. Czuła się wyraźnie obserwowana przez mieszkańców dzielnicy, a gdy dotarła do celu, czyli do domu jednego z tamtejszych ludzi, poznanego wcześniej na Feira da Ladra, została powitana takimi słowami:

– No i co, przyjechałaś? [...] Biała panna chce zobaczyć, jak żyją czarni w Portugalii, tak? Bo białej pannie się wydaje, że skoro czarni, to muszą mieć gorzej i sobie nie radzą, tak? [...]

– [...] Spytasz zaraz, kim się czuję: Angolczykiem czy Portugalczykiem. [...] Każdy biały obcokrajowiec o to pyta – prychnął Eryk. – Urodziłem się w Portugalii, tu jest moja ojczyzna, która jednak wcale mi nie pomaga, by było mi w życiu lepiej. Chciałem studiować, ale musiałem pójść do pracy, by pomóc matce. [...] Pochodzimy z Afryki, a tam, poza nielicznymi wyjątkami, biali nie pozwalali czarnym się uczyć. Dlatego pokolenie moich rodziców klepało biedę, a po nich my (s. 173–174).

Problem tolerancji w Portugalii jest bardziej złożony i nie zasadza się jedynie na różnicach w kolorze skóry. Eryk, Angolczyk, rozmówca Klementowskiej, zaprasza ją do siebie, do swojego domu, by pokazać, jak żyje się w kraju kolonizatora. Już na przywitaniu wyraźnie zaznacza podział na białych i czarnych, jakby chcąc w ten sposób uprzedzić potencjalne komentarze lub zachowania swojej rozmówczyni. Zdarzenie to, jak wiele innych w zbiorze Klementowskiej, wpisuje się w dyskurs na temat Innego, obecny od zawsze w literaturze, reportażach i relacjach z podróży. Historia Eryka i jemu podobnych przybyszów, nie tylko z Angoli, daje wyobrażenie pewnego niezaprzeczalnego podziału uwidaczniającego się częstokroć w drobnych codziennych sytuacjach. Bardziej tolerancyjni

powiedzą, że to podział na tych lepiej i gorzej wykształconych, przez co społeczeństwo jest wyraźnie rozwarstwione. Między gorzej wykwalifikowanymi są także biali Portugalczycy, nie ma więc mowy o nietolerancji, a jedynie o naturalnej tendencji do wyodrębniania warstw społecznych. O braku wykształcenia mówi sam Eryk i wyraźnie podkreśla, że nie miał szans na edukację z powodu „białych”, którzy kiedyś nie pozwolili kształcić się jego rodzicom i dziadkom, przez co on sam zamiast się uczyć, musiał pracować, by odegnać ciągnącą się biedę. Takie spojrzenie kojarzy się jednak z kolonialną wizją świata, według której jedni zawsze będą przynależeli do określonej kultury i warstwy społecznej, a inni pozostaną kulturowym i społecznym marginesem. Nikt w Portugalii nie przyzna, że ma problem z tolerancją.

Amália, bohaterka innego z rozdziałów-reportaży *Samotności Portugalczyka*, także zauważa podziały, słabo widoczne na pierwszy rzut oka. Porównuje je do pudełka z kolorowymi koralikami, które czekają, by je nawlec i złożyć w naszyjnik. Mówi:

Może wizja była dobra: stworzyć portugalskojęzyczny świat, w którym ludzie mówiący jednym językiem będą się czuli wszędzie jak w domu; tylko trzeba dać im na to jednakową szansę. Miłość Portugalczyków do ludzi jest ogromna, ale ta miłość stawia warunki (s. 158).

Amália jest mulatką, pochodzi z Brazylii i czasem myśli, by tam wrócić, ponieważ jako przyjezdna w Portugalii czuje się gorsza. W Brazylii jednak traktowano by ją jak zarozumiałą Portugalkę i sama już nie wie, co łatwiej jest znosić. Uważa, że cicha wrogość ludzi bierze się z obawy o pracę – stąd milcząca izolacja napływowych. Amália jest prostym, ale uważnym obserwatorem. Może dlatego, że problem dotyka ją osobiście, potrafi doskonale opowiedzieć o nieprzyjaznych nastrojach wśród ludzi. Ilustruje je poprzez opowieść o swojej codzienności:

Codzienne o szóstej rano płynę promem przez Tag do Lizbony i obserwuję ludzi. O poranku na pokładzie jest bardzo cicho, wszyscy jeszcze senni, rozespani i mało przytomni. Biały siedzi koło czarnego, czarny koło Araba, Arab koło białego. [...] Taki obrazek trwa za każdym razem dziesięć minut. Wtedy mam wrażenie, że rzeczywiście jesteśmy jednością, zjednoczony portugalski naród. Ten prawdziwy, który ciężko pracuje, za-

miast się bawić do białego rana. Gdy wracam wieczorem, jest już inaczej. Czarni siedzą przy czarnych, biali przy białych, Arabowie przy swoich. I omijamy się wzrokiem. Jakby przez dzień zdarzyło się coś, co mogłoby poróżnić porannych sąsiadów. Tacy jak ja, czyli z Brazylii, siadają osobno, bo i tak „rodowity Portugalczyk”, najprawdopodobniej zaraz się przeniesie (s. 157).

Milczące podziały nie przekreślają jednak niepisanej zgody na inność. Spokój Portugalczyka przewyższa jego potencjalną wrogość i otwarty bunt. Przystaje on na swój los, godzi się na życie wśród inności, bo takie jest jego *fado* projektowane przez historię.

Mimo różnych sprzeczności, niedopowiedzeń i kwestionowania tolerancji, należy docenić fakt, że Portugalczycy potrafią być bardzo dyskretni i subtelni w kontaktach z innymi. To naród wyjątkowo uprzejmy i kulturalny, nawet jeśli to tylko powierzchowne zachowania, można im pozazdrościć tej grzecznej atmosfery, z którą Polacy raczej mieliby spory kłopot. W opinii Gonçala M. Tavaresa uprzejmość i wyrozumiałość to cechy wyróżniające Portugalczyka:

Myślę, że cechą wyróżniającą Portugalczyków jest to, że staramy się zrozumieć drugiego człowieka. Jesteśmy uważni w stosunku do bliźniego. Obserwujemy się. Dlatego tak często się przepraszamy (*Com licença*) i dziękujemy nawet za drobny gest skierowany w naszą stronę (*obrigado/obrigada*). Dlatego wszędzie tak dużo rozmawiamy. Jesteśmy ciekawi człowieka, który znalazł się w tym samym czasie i miejscu, co my (s. 41).

Ciekawość Innego, przedstawiana jako typowa dla Portugalczyka, w szerszym ujęciu jest postawą charakterystyczną dla Europy w ogóle, ponieważ, jak pisze Ryszard Kapuściński w książce *Ten Inny*, Europa jako jedyna od swoich greckich początków przejawia ciekawość świata i chęć nie tylko opanowania go i zdominowania, ale i poznania<sup>5</sup>. Tym samym naturalnie staje w opozycji do innych kultur poznawczo zamkniętych, nieraz zupełnie odizolowanych i skoncentrowanych na przeżywaniu własnej rzeczywistości. „Afryka nie zbudowała nigdy żadnego statku, aby popłynąć i zobaczyć, co leży za otaczającymi ją morzami. Jej ludzie

---

5 Zob. R. KAPUŚCIŃSKI: *Ten Inny*. Kraków 2007, s. 13.



nie próbowali nawet dotrzeć do położonej zupełnie blisko Europy” – stwierdza Kapuściński – „Jeszcze dalej posunęła się cywilizacja chińska: po prostu odgradzała się od reszty świata wielkim murem”<sup>6</sup>.

Portugalia jest nadzwyczajnym przykładem asymilacji różnych pierwiastków kulturowych, ponieważ potrafi czerpać z inności, a jednocześnie zachowywać swoją tradycyjną odrębność. Wyjątkowe u Portugalczyków jest także poczucie pewnego zażenowania, gdy mówi się o ich dawnych kolonialnych podbojach. To kwestia bardzo delikatna, gdyż podporządkowywanie sobie innych nie licuje z charakterem tego łagodnego narodu i można by mniemać, że była to pomyłka historyczna. Niestety ślady kolonializmu są aż nazbyt widoczne w wielu krajach, a jego dość oczywistą oznaką jest obowiązujący jako urzędowy język portugalski w takich miejscach jak Goa, Mozambik, Angola, Wyspy Świętego Tomasza i Książęca, Makau i wielu innych<sup>7</sup>. Współistnieje on z językami, którymi posługują się mieszkańcy danego terytorium, jednak wciąż jest to wyraźny sygnał przynależności do portugalskiego imperium. W rozmowie z Tavaresem Klementowską, chcąc złagodzić swoje pytania o kolonializm, wtrąciła: „Słyszałam na Uniwersytecie w Lizbonie, że Portugalczycy nawet kolonizować nie potrafili jak należy, tylko od razu się z tubylcami bratali...” (s. 47). Rzeczywiście, zdaniem Portugalczyków, kolonizacja w ich wykonaniu nie była agresywna, a współcześnie kwestie te jeszcze bardziej zaczynają się rozmywać, bo nowe pokolenie inaczej postrzega problemy narodowościowe. Tavares przyznaje:

Wielu młodych zaraz po studiach wyjeżdża do byłych kolonii w poszukiwaniu pracy, bo czują, że tak mogą i że wolno im to zrobić. Ale generację mojego ojca poczucie odpowiedzialności jeszcze ciśnie. Choć to też jest dziwna sprawa, bo my, Portugalczycy, nie mamy poczucia, że kolonizacja w naszym wykonaniu była okrutna... (s. 47)

Kolonializm okazuje się w przeważającej mierze tematem książki Klementowskiej, ponieważ wielu jej rozmówców do kolonializmu i tolerancji się odnosi, a ją ta kwestia szalenie interesuje. Historia najnowsza

---

6 Ibidem.

7 Od 1996 roku istnieje Wspólnota Państw Portugalskojęzycznych skupiająca siedem krajów używających języka portugalskiego jako urzędowego. Należą do niej: Brazylia, Mozambik, Gwinea Bissau, Wyspy Zielonego Przylądka, Timor Wschodni, Angola oraz Wyspy Świętego Tomasza i Książęca.

Portugalii to przede wszystkim rządy i dyktatura Salazara, rewolucja goździków, obalenie reżimu i zaprowadzenie nowego, demokratycznego porządku. Oba tematy zajmują wiele miejsca w rozważaniach na temat tożsamości i charakteru Portugalczyków, ponieważ oba żywo wpływają na współczesne myślenie o Portugalii jako kraju przynależącym do Unii Europejskiej, ale też głęboko zakotwiczonym w przeszłości.

Rok 1974 w historii Portugalii jest okresem przełomowym. Do tego czasu, od lat 30. XX wieku, kraj, określany jako *Estado Novo* (Nowe Państwo)<sup>8</sup>, był poddany dyktaturze Antonia de Oliveiry Salazara, a później jego następcy Marcela Caetano. Faszyzujące rządy doprowadziły do znacznej stagnacji państwa w dziedzinie gospodarki, ekonomii i rozwoju technologicznego. Utrzymywano stałą kontrolę nad terytoriami kolonialnymi w Afryce, gdzie dochodziło do regularnych wojen kolonialnych. Portugalska armia musiała niejednokrotnie hamować liczne powstania miejscowej ludności, głównie w Angoli, Mozambiku i Gwinei, która próbowała wyzwolić się spod władzy imperium. Wprowadzony w 1930 roku Akt Kolonialny<sup>9</sup> o cechach nacjonalistycznych w jednym z punktów stwierdzał, jak podaje António Henrique de Oliveira Marques w *Historii Portugalii*, że powinnością „narodu portugalskiego w istocie rzeczy jest pełnienie historycznej misji, mającej na celu zdobywanie i kolonizowanie terytoriów zamorskich i szerzenie cywilizacji wśród ludności tubylczej na tych ziemiach żyjącej”<sup>10</sup>. Salazar dążył do utrzymania imperium. Jego konserwatywna wizja społeczeństwa oparta była na katolickiej nauce społecznej, co budziło bardzo sprzeczne emocje. Jedni uważali go za wspaniałego przywódcę, dla innych zaś był symbolem zniewolenia. Działalność dyktatora skutkowałą oddolnymi ruchami dążącymi do obalenia jego władzy. Ostatecznie 25 kwietnia 1974 roku miał miejsce bezkrwawy przewrót wojskowy zwany rewolucją goździków (*Revolução dos Cravos*), świętowany do dziś jako dzień zwycięstwa nad reżimem i upamiętniony w przestrzeni

---

8 Było to określenie państwa w czasie trwania dyktatury Salazara, od 1933 do 1974 roku, do czasu rewolucji goździków i wprowadzenia Trzeciej Republiki Portugalskiej.

9 Akt Kolonialny był pomyślany jako pewien rodzaj konstytucji z przeznaczeniem dla terytoriów zamorskich, później natomiast stanowił załącznik do konstytucji z 1933 roku (zob. A.H. DE OLIVEIRA MARQUES: *Historia Portugalii*. T. 2. Przeł. W. CHABASIŃSKI. Warszawa 1987, s. 396).

10 Ibidem, s. 397.

publicznej – w Lizbonie słynny czerwony most przebiegający nad Tagiem nosi nazwę 25 de Abril, czyli 25 kwietnia, podobnie jak wiele portugalskich ulic. Czerwone goździki wkładane tego dnia w lufy czołgów, stały się źródłem poetyckiej nazwy rewolucji, a na znak solidarności z tamtymi wydarzeniami, co roku dnia 25 kwietnia, który został ustanowiony świętem narodowym Portugalii, przechodnie kupują od ulicznych sprzedawców goździki i przypinają do swoich ubrań. Tłumy ludzi zbierają się wówczas na ulicach Lizbony, by przemaszerować Avenidą da Liberdade, zmanifestować swoje poglądy i uczcić wyzwolenie spod dyktatury.

Czasy autorytarnych rządów Salazara przyniosły wiele tragicznych historii i cierpienia mieszkańcom Portugalii oraz byłych kolonii, a książka Klementowskiej to dosadna ilustracja tych zdarzeń, tym prawdziwsza, że oparta na realnych opowieściach świadków i uczestników, a nie ograniczona jedynie do prostych refleksji społeczno-kulturowych. Juliusz Kurkiewicz, komentując tę pracę, trafnie napisał: „Portugalia z reportażu Klementowskiej jest jak opisywany przez nią skatowany więzień polityczny Salazara: tkwiący w letargu, choć żywy. Kilka wieków kolonializmu i kilka dekad dyktatury to lepszy klucz do portugalskiej duszy niż smutek *fado*. O tym jest ta piękna i mocna książka”<sup>11</sup>.

Autorka *Samotności Portugalczyka* podkreśla, jak bardzo temat wojen terytorialnych i dyktatury wrył się w mentalność portugalską<sup>12</sup>. W rozdziale *Guerra colonial (Wojna kolonialna)* pokazuje stale powracający problem i niezmienną tematykę w opowieściach ze sztuk teatralnych. Wyróżnione przez nią lata 1979, 1986, 1998, 2013, stanowiące podrozdziały, są opatrzone dopiskiem – „pisze się o tym samym”, czyli o wojnach kolonialnych i ich następstwach, o losach pokrzywdzonych i o silnym piętnie kolonializmu projektującym barbarzyńskie zachowania<sup>13</sup>. Rok 1979 to historia trzech kombatantów, których połączyły wspólne przeżycia wojenne, tragiczne wydarzenia w afrykańskiej dżungli – śmierć kolegów, kalectwo. Spotykają się na przedmieściach Lizbony zasiedlonych przez imigrantów z byłych kolonii. Nadużywają alkoholu i marihuany, po czym, rozpamiętując dawne masakry, w amoku zaczynają

---

11 J. KURKIEWICZ, tekst na okładce książki Izzy Klementowskiej *Samotność Portugalczyka*.

12 Temat dyktatury Salazara pojawia się także w powieści *Nocny pociąg do Lizbony* Pascala Merciera.

13 Zob. I. KLEMENTOWSKA: *Samotność...*, s. 102–105.

strzelać do grupy Cyganów, którym kilka godzin wcześniej pomagali w rozładunku. Dopiero gdy trzeźwieją, zdają sobie sprawę z tego, co zrobili<sup>14</sup>. Z kolei rok 1998 przedstawia sztukę nagrodzoną przez Portugalskie Stowarzyszenie Autorów, *Às Vezes Neva Em Abril* [*Czasem w kwietniu pada śnieg*]. To opowieść o młodej czarnoskórej dziewczynie porwanej przez gang białych mężczyzn, którzy, chcąc wymierzyć sprawiedliwość i zemścić się za dawne krzywdy doznawane ze strony czarnych, postanawiają ją zgwałcić. Po całym zajściu kobieta wyznaje, że choruje na AIDS<sup>15</sup>. Podobnie tragiczne historie ilustrują pozostałe sztuki, a temat wciąż jest niezmienny – skutki kolonialnych wojen zawarte w pojedynczych ludzkich tragediach.

Wśród portugalskich portretów prezentowanych przez Klementowską jest też jeden szczególnie i zaskakujący. To portret samego dyktatora zapośredniczony w opowieści jego podopiecznej – Marii Conceição de Melo Rity<sup>16</sup>. Ludzka, nieco ekscentryczna twarz Salazara w kontekście okrucieństwa, obozów i represji zadziwia i skłania do współczucia – narodowi i Salazarowi jednocześnie. Człowiek ten, trochę niepewny i wycofany, był przekonany o swojej racji, widział głęboką potrzebę wprowadzania w życie Portugalii swoich idei. Miał też wiele słabości i kompleksów; bał się przemówień publicznych – czytamy u Klementowskiej:

Gdy zbliżał się czas jakiegoś wystąpienia, godzinami pisał i wysiadywał słowa. [...] Przeciwnicy twierdzili, że po prostu bał się ośmieszenia. [...] W czasie wystąpienia, rzadko spoglądając na zgromadzonych, Salazar odczytywał z kartki własne słowa i wstrzymywał oddech. Gdy kończył, zostawał na jego twarzy uśmiech, który specjaliści od mowy ciała uznają za oznakę niepewności (s. 129–130).

Niepewnie się czuł także wśród nowinek technologicznych:

Salazar miał gramofon, ale nie potrafił się nim posługiwać. Próbuje ustawić igłę na winylowej płycie, denerwował się i mówił:

– Nie lubię nowości. Nie lubię techniki (s. 132).

---

14 Zob. ibidem, s. 102.

15 Zob. ibidem, s. 103–104.

16 Por. ibidem, s. 122.

W książce cenny jest brak komentarzy i ocen. Jej ciche wywiady i reportaże nie wymagają dopowiedzeń, jak na przykład ten fragment:

Salazar wyjeżdżał z kraju tylko wtedy, gdy musiał. Przeważnie były to afrykańskie kolonie. Niechętnie wypuszczał również swoich obywateli. Mówił współpracownikom, że to przejaw kulturowej czystości. O nie tylko kulturowej czystości mawiał wcześniej inny człowiek, na którym Salazar miał się rzekomo wzorować. Z Adolfem Hitlerem łączyła ich również podobna data urodzin. Hitler był starszy o osiem dni. Gdy Salazar dowiedział się o jego śmierci, polecił opuścić flagę do połowy masztu. Było to zanim powiadomiono go o kapitulacji III Rzeszy (s. 135).

Temat dyktatury powraca w Portugalii na każdym kroku. Naznaczona piętnem Salazara ma w swojej historii wiele szpecących rysów, bez których jednak nie byłaby sobą – krajem dawnym i nowoczesnym jednocześnie, smutnym, lecz przyjaznym i pełnym zrozumienia dla innych.

Pomimo ogromnego zróżnicowania etnicznego i kulturowego oraz ciągłego napływu emigrantów, Portugalii udaje się zachować w miarę jednolity i niezmienny charakter. Tradycyjne sklepiki, liczne pralnie, w których można spotkać sąsiadki i porozmawiać, małe sklepy rybne, fryzjerzy w bardzo staroświeckim stylu, pucybuci na ulicach i sprzedawcy kasztanów, niewielkie sklepiki rzemieślnicze – te i inne miejsca przypominają o dawnych czasach, wielkiej skromności i wzruszającej tęsknocie za przeszłością. Tradycyjne jest też społeczeństwo, wrażliwe na wartości rodzinne i kultywowanie określonych zwyczajów. Żartobliwie kobieta portugalska nazywana jest Marią, bo niemal w każdej rodzinie to imię się pojawia, mężczyzna natomiast to José lub António. W miniaturowym rozdziale zatytułowanym *Niezmiennność*, Klementowska wylicza tradycyjne portugalskie imiona w poszczególnych latach:

Rok 1960: José, João, António, Maria, Ana.

Rok 1980: José, João, António, Maria, Ana.

Rok 2000: José, João, António, Maria, Ana.

Rok 2010: José, João, Rodrigo, Maria, Ana.

Rok 2013: João, Rodrigo, José, Maria, Matilde (s. 26).

Ta niezmiennosc pozostaje nietknięta. Nie narusza jej napływ cudzoziemców, moda czy światowe tendencje. Portugalczycy dbają o swoją tradycję i korzenie. Dlatego też wiele osób do dziś używa kilku imion i nazwisk, by pokazać swoje pochodzenie, przynależność narodową i familijną. Wśród nich dużo jest nazwisk związanych z nazwami pospolitymi, przyrodą, jak Carvalho (dąb), Pereira (grusza), Coelho (królik)<sup>17</sup>. Co ciekawe, przyrodnicze nazwiska przybierali też Żydzi, którzy w XV wieku masowo przybywali z Hiszpanii z powodu prześladowań. Ostatecznie także w Portugalii stawali przed wyborem – opuścić kraj lub pozostać, przechodząc na chrześcijaństwo. Zmiana nazwiska pomagała po prostu ukryć żydowskie pochodzenie, co niekoniecznie wiązało się z przejściem na nową wiarę<sup>18</sup>.

Smutek i cicha samotność Portugalczyka zamknięte są w enigmatycznym, nieprzetłumaczalnym *saudade*. Nieistniejące w innych językach słowo nazywa stan duszy, którego nie sposób wytłumaczyć i rozłożyć na inne doznania. Wynika ono bowiem z wielorakich przeżyć i bodźców, historycznych i geograficznych, ale i z pewnej tendencji do melancholii, cichego przeżywania swej odrębności, kontemplowania tradycji. To składowa czegoś, co nazywamy niekiedy charakterem narodowym lub duszą narodu, a ona wyraża się i uwidacznia najlepiej w muzyce, w folklorystycznej pieśni. Nie da się inaczej opowiedzieć o *saudade* jak tylko poprzez *fado*.

Jeśli przyznamy – a nam, Polakom, powinno to przyjść z łatwością – pisze Kydryński – że istnieje „dusza narodowa”, to jej symbolicznym skrótem będzie tu słowo *saudade*. Ten rozkoszny ból, ta gorzka pełna słodczy, błoga tęsknota. Upojna tortura poszukiwania sensu życia, bez której żaden Portugalczyk życia w ogóle sobie nie wyobraża. Kiedy jednak nawet samo słowo nie wystarcza, by oddać ten uśmiechający się lekko smutek istnienia – wówczas śpiewa się tu *fado*<sup>19</sup>.

*Fado* – wizytówka kulturowa Portugalii, muzyka wpisana na listę niematerialnego dziedzictwa UNESCO, jedyna w swoim rodzaju i na wskroś

---

17 Por. ibidem, s. 120.

18 Zob. ibidem.

19 M. KYDRYŃSKI: *Lizbona...*, s. 36–37.

portugalska. Nigdzie indziej nie śpiewa się *fado* tak jak tu, gdyż nigdzie ludzkie serce nie jest zatopione w tak dziwnej melancholijnej zadumie i tęsknocie. Naród, który ma za sąsiada Europę i ocean, czuje się nieswojo na krawędzi lądu, nie wie, gdzie przynależy – do dalekiego, zamorskiego świata czy do europejskiego kawałka na mapie? W żadnej z tych wyobrażonych i realnych przynależności nie czuje się do końca dobrze. Afryka i ocean to zwrot ku przeszłości, a europejska ziemia to trudna teraźniejszość, która obliuguje do rozliczeń i zmagania się ze śladami imperializmu. *Fado* pomaga wyzwolić i połączyć sprzeczne uczucia, kontemplować i to, co dawne, i to, co codzienne, proste, znajome. Zresztą język portugalski bardziej nadaje się do kontemplacji smutku niż radości, „wyraża lepiej strapienie, cierpienie moralne, niż myśli wesołe i żywe”<sup>20</sup>. Nawet nieznający tego języka przyznają, że jego cicha i szumiąca melodia skłania do refleksji i dyskretnego uśmiechu jakby wkomponowanego w klimat Portugalii.

Celebracja *fado* i atmosfera związana z typowymi występami fadistów w małych tradycyjnych knajpkach, zwanych *tascas*, ma pomóc przybyłym na koncerty turystom w zrozumieniu Portugalii, ma wywoływać głębokie emocje i zatapiać słuchaczy w przeżywaniu portugalskiej codzienności. Okoliczności wykonywania pieśni, ich tradycyjną oprawę, która przydaje dodatkowy koloryt całości, opisuje Zuzanna Bułat Silva w książce *Fado – podejście semantyczne. Próba interpretacji słów-kluczy*. Według niej „prototypowe” *fado* wykonywane jest pod koniec dnia, po zmroku, w miejscu, gdzie ludzie mogą swobodnie się spotkać, coś zjeść i wypić. Przed występem śpiewaków gwar rozmów przerywa zapowiadający *fado* spiker, który, używając zwyczajowej formuły „*Silencio!, Que se vai cantar o fado!*”, „Cisza! Teraz będzie śpiewane *fado!*”, rozpoczyna koncert. Odbywa się on przy zgaszonym świetle, jedynie w blasku świec<sup>21</sup>.

Muzycy ubrani w czarne garnitury, siedzą na krzesłach, śpiewak stoi. Kobiety często mają na ramionach czarny koronkowy szal, noszony na pamiątkę po słynnej XIX-wiecznej fadystce Severze, w uszach ciężkie srebrne kolczyki i bogato zdobiony naszyjnik. Śpiewak moduluje głos

---

20 A. PIMENTEL: *A triste cação dosul: subsidios para a história do fado*, cyt. za: Z. BULAT SILVA: *Fado – podejście semantyczne. Próba interpretacji słów-kluczy*. Wrocław 2008, s. 103.

21 Ibidem, s. 100.

w charakterystyczny dla *fado* sposób, zamykając przy tym często oczy, kierując twarz w górę i splatając ręce<sup>22</sup>.

Śpiewane przy akompaniamencie tradycyjnego instrumentu – dwunastostrunnej gitary portugalskiej (*guitarra portuguesa*), przywołuje szereg powszechnych i stale powracających motywów – miasto, znane dzielnice, mieszkańcy, miłość, tęsknota. Nietrudno więc, nawet w nieznanym języku, wyłapać powtarzające się słowa: *Lisboa, Mouraria, Alfama, saudade, amor* czy *rua* (ulica). Stały repertuar słów występujący w *fado* poddaje analizie wspomniana Bułat Silva. Wyodrębnia przy tym kilka grup tematycznych, do których zwykle ta folklorystyczna pieśń się odnosi, w szczególności zaś jej lizbońska odmiana<sup>23</sup>. Są to między innymi: *fado* miłosne, *fado* o Lizbonie i jej najstarszych dzielnicach, *fado* o zdarzeniach z historii Portugalii, losach rozbitków, odkrywców i emigrantów, a także o kolejach życia znanych fadistów<sup>24</sup>. Prócz tego oczywiście w *fado* zawarty jest stały repertuar uczuć, odniesień i pojęć mieszczących się w trudno definiowalnym, nieprzekładalnym *saudade*. Podążając za autorem *Lizbony. Muzyki moich ulic*:

Dobądźmy słów takich, jak: dor (ból), tristeza (smutek), mágoa (boleść), amargura (gorzyc), sofrimento (cierpienie), amor (miłość), coração (serce), beijo (pocałunek), boca (usta), destino (przeznaczenie), noite (noc), pena (żał), corpo (ciało), paixão (namiętność), pranto (lament), fim (koniec), morte (śmierć)... To one w pieśniach *fado* są kluczowe, organizują historię. I do tego zawsze Lisboa, Alfama, Madragoa, Mouraria, żebyśmy byli pewni, gdzie toczy się akcja, w której części miasta, na jakiej ulicy<sup>25</sup>.

---

22 Ibidem.

23 Bułat Silva wyodrębnia trzy typy *fado*: lizbońskie, coimbryjskie oraz *fado* z Porto (ibidem, s. 93). Magdalena Bąk w szkicu *Fado po polsku* prześledziła sposób funkcjonowania *fado* w tytułach polskich dzieł: *Fado o moim życiu* Marii Danilewicz-Zielińskiej, *Fado* Andrzeja Stasiuka, *Fado. Piosenka o duszy* Zbigniewa Kadłubka oraz *Ostatnie fado* Iwony Ślabuszewskiej-Krauze. (Zob. M. BĄK: *Fado po polsku. O portugalskim motywie w tytułach polskich dzieł (nie tylko) literackich*. W: *Od oświecenia ku romantyzmowi i dalej... Autorzy – dzieła – czytelnicy*. Część 6. Red. M. PIECHOTA, J. RYBA, M. JANOSZKA. Katowice [tekst w druku].

24 Zob. Z. BUŁAT SILVA: *Fado...*, s. 97–98.

25 M. KYDRYŃSKI: *Lizbona...*, s. 206.



Oczywiście nie o same słowa tutaj chodzi, lecz o emocje, do których się odwołują, o przeżycia związane z konkretnymi zdarzeniami, realnym życiem. *Fado* ma bowiem prowadzić do swoistego *katharsis* poprzez utożsamienie się z protagonistą, ze śpiewakiem, z opowiadaną historią<sup>26</sup>. „Zadaniem śpiewaka jest – jak pisze Bułat Silva – w możliwie najdoskonalszy sposób, przekazać swoje emocje słuchaczowi”<sup>27</sup>. Rzadko Portugalczyk wybiera się do „taszki”, by posłuchać swojej narodowej muzyki. Nie potrzebuje bowiem współodczuwać i rozumieć, gdyż sam jest częścią narodowej historii i sam *fado* współtworzy. Dlatego też większości występów towarzyszy tłum turystów, a nie Portugalczyków. Turysta najczęściej chce zwiedzić Lizbonę i właśnie posłuchać dramatycznego *fado*, w dodatku najlepiej w miejscu, gdzie robią to sami autochtoni, a nie przyjezdni. Ten paradoks rzadko udaje się rozszyfrować, a prowadzenie wycieczek do rzekomo nieturystycznych miejsc jest tylko pewnym zabiegami wyzwalającym złudne doznanie autentyczności. *Fado* służy jako swoista pamiątka z Lizbony, jak kogut czy korkowy kapelusz.

Ten obowiązkowy punkt programu wycieczek turystycznych odbywa się albo w znakomitych maleńkich restauracjach na Alafamie lub Bairro Alto, albo też w słynnym i ekskluzywnym Clube de Fado, specjalnie przeznaczonym do przyjmowania rzeszy przyjezdnych incydentalnych amatorów portugalskiej dumki. Nieważne, czy publiczność jest mała czy duża, atmosfera musi być zawsze nieco podniosła i jakby odświętna, choć jest w niej portugalska swoboda. Oprawę tych koncertowych momentów w swej gawędzie o Lizbonie skrzętnie opisuje Kydryński, wielbiciel Marizy, która to właśnie, wraz z Carlosem do Carmo, była ambasadorką i orędowniczką wpisania *fado* na listę niematerialnego dziedzictwa UNESCO. Obeznany w lizbońskich muzycznych ścieżkach autor *Lizbony. Muzyki moich ulic*, poznał niejedno miejsce, gdzie śpiewa się *fado*, także to najsłynniejsze:

W Clube de Fado zmieści się autokar Japończyków i sześć taksówek Niemców, a do tego znajdzie się czasem miejsce dla mnie i najbliższych. Bo nie wolno nam stracić czujności. Sam fakt, że gra się dla autokaru Japończyków, nie oznacza, że gra się gorzej. Przeciwnie<sup>28</sup>.

---

26 Por. Z. BUŁAT SILVA: *Fado...*, s. 100–101.

27 Ibidem, s. 100.

28 M. KYDRYŃSKI: *Lizbona...*, s. 38.

Dopełnieniem wizyty w klubie jest wyjście do mieszczącego się również w dzielnicy Alfama Muzeum Fado, gdzie można poznać dzieje tego muzycznego gatunku, posłuchać śpiewu najsłynniejszych fadistów, takich jak Amália Rodrigues i Maria Severa, przeczytać ich biografie oraz obejrzeć portugalskie instrumenty.

*Fado* „widać” i słyszać również na ulicach. Wystarczy wieczorem przejść ulicami Alfamy, by posłyszeć fadistów i fadistki, którzy, latem także na zewnątrz knajpek, próbują zachęcić publiczność do celebracji portugalskiej zadumy i refleksji nad ludzkim losem. Niekiedy wędrując wąskimi *travessami* (przejście) lub wspinając się po wąskich *escadinhas* (schodkach), można natrafić na murale i zdjęcia portugalskich śpiewaków. Jeden z nich poświęcony *fado* mieści się właśnie przy stromych schodach Alfamy, a inny z kolei, wykonany z drobnych brukowych kostek, przedstawia twarz Amalii. Natomiast przez dzielnicę Mouraria, gdzie mieszkała legendarna pieśniarka Severa, prowadzi szlak *fado*. Jego początek znajduje się nieopodal ruchliwego placu Martim Moniz. Podążając Rua da Mouraria, należy skręcić w prawo tuż obok rzeźby przedstawiającej gitarę portugalską i wejść w labirynt wąskich uliczek. Tam, na okolicznych murach i ścianach, znajdują się biogramy oraz zdjęcia-portrety dwudziestu sześciu najsłynniejszych fadistów i fadistek stworzone przez angielską artystkę Camillię Watson<sup>29</sup>, która jest także autorką portretów mieszkańców Beco das Farinhas<sup>30</sup>.

Portugalia kojarzy się więc odwiedzającym z wiecznie tęskniącą krainą, schowaną w miejskim gwarze i radosnych okrzykach młodych ludzi. *Fado* jest nienachlane, dyskretne, ukryte w zakątkach, uchwytnie w ciszy, a nie w ulicznym hałasie. Zbigniew Kałużek, komentując swoją książkę, *Fado – piosenka o duszy*, stwierdza:

Portugalia jest niezwykle tęskniącą krainą. Takim ciągle czegoś wyciekającym krajem, krajem smutne piosenki śpiewającym, te piosenki – *fado* – są o cierpieniu, o pływaniu barkami po Tagu, ale także o pewnej

---

29 <http://www.cm-lisboa.pt/noticias/detalhe/article/retratos-do-fado-um-tributo-a-mouraria> [dostęp: 15.11.2015].

30 Wzmianka na ten temat pojawia się w rozdziale *Śladami poprzedników*, s. 5.

niezidentyfikowanej bliżej nadziei. Takiej nadziei niekonkretnej. Nadzieja powinna być stanem umysłu, a nie czekaniem na coś przecież<sup>31</sup>.

Zrozumienie *fado* przychodzi wraz ze zrozumieniem sytuacji Portugalczyków, z całym ich kolonialnym zapleczem i bagażem imperialnych doświadczeń. Klimat Lizbony, Alfamy i jej słynnego Feira da Ladra zbudowany jest na przeszłości, skomplikowanej i trudnej, wyzwalającej głębokie emocje, różne od naszych, bo oparte na innych dramatach i odmiennej wrażliwości.

Prócz tragicznych wydarzeń, imperialnych doświadczeń i milczących podziałów, w portugalskim świecie znajdzie się wiele miejsca na radość, wspólne uczutowanie i celebrację różnorodnych festiwali i świąt. Przywiązanie do przeszłości nie zawsze odnosi się tylko do przykrych wspomnień, lecz także do licznych legend i wierzeń, które Portugalczycy z lubością i dumą przekazują. Pełno w nich prostoty, a nieraz i zabobonu oraz naiwnej wiary. Swoistym produktem takich legend są portugalskie symbole funkcjonujące jako pamiątki dostępne na każdym kroku w większych turystycznych miastach. Jest między nimi chociażby *guitarra portuguesa* towarzysząca występom *fado*, sardynka – najbardziej popularna portugalska ryba, produkty ze słynnego na cały świat portugalskiego korka (wyrabianego z rosnących wszędzie korkowych dębów), Vinho do Porto oraz kogut z Barcelos. Ten ostatni budzi powszechne zadziwienie, ponieważ nie wpisuje się w szereg stereotypowych portugalskich skojarzeń. W książce Klementowskiej zajmuje jednakże osobne miejsce:

Wizerunek koguta z Barcelos można znaleźć wszędzie. Na lotnisku, w sklepach, na bazarach, na koszulkach, sukienkach, fartuchach. Na *azulejos*, na przystankach autobusowych, w metrze. Na kubkach, talerzach, miskach, opakowaniach z chipsami i z makaronem. Nawet korki do zatykania butelek i otwieracze mają jego kształt (s. 183).

---

31 Zobacz wypowiedź Z. Kadłubka w: M. ZASADA: *Zrozumieć Portugalie, a potem pojąć Śląsk. Zaprasza prof. Zbigniew Kadłubek*. „Dziennik Zachodni”. <http://www.dziennikzachodni.pl/artukul/3899977,zrozumiec-portugalie-a-potem-pojac-slask-zaprasza-prof-kadlubek,2,id,t,sa.html> [dostęp 26.10.2015].

Okazuje się, że to legenda wprowadziła ten wizerunek w poczet portugalskich symboli. Według niej wędrujący do Santiago de Compostella pielgrzym miał zatrzymać się w miejscowości Barcelos, gdzie oskarżono go o przestępstwo. Ponieważ nie znalazł argumentów na swoją obronę, został skazany na śmierć. Próbując obronić się przed szubienicą, skazany w ostatniej chwili powiedział, że w dowód jego niewinności leżący na stole upieczony kogut wstanie i zapieje. I tak miało się stać – kogut wstał i zapiał, a pielgrzyma nie powieszono, lecz ułaskawiono<sup>32</sup>. „Mówi się, że od tamtej pory Portugalczycy wierzą w cuda” (s. 183) – kończy opowieść Klementowska.

Znamienne, że autorka *Samotności Portugalczyka* zatytułowała rozdział poświęcony kogutowi jako *Pomnik III*. Postawiła go tym samym w szeregu z dwoma innymi monumentami: *Pomnik I* odnosi się do słynnego Markiza de Pombal, który odbudował Lizbonę po trzęsieniu ziemi w 1755 roku<sup>33</sup>, a *Pomnik II* opisuje kamienną sylwetkę lizbońskiego Christo Rei, czyli ogromnego Chrystusa Króla, będącego odwzorowaniem pomnika z Rio de Janeiro<sup>34</sup>. Trzy sfery połączone w jedno: historia, religia i legenda. Złożone w całość oddają duchowy wizerunek Portugalii.

---

32 Ibidem, s. 183.

33 Ibidem, s. 51–53. Markiz de Pombal rządził Portugalią w latach 1755–1777. Były to rządy despotyczne oparte na zasadach oświeconego absolutyzmu. Wprowadził w kraju wiele reform, odbudował też część Lizbony po trzęsieniu ziemi w 1755. Był postacią wielce kontrowersyjną, ponieważ, jak pisze Elżbieta MIŁEWSKA, potrafił z wyszukaniem okrucieństw niszczyć swoich przeciwników politycznych. Był odpowiedzialny także za kasację zakonu jezuitów, co odbiło się szerokim echem w Europie (zob. *Związki kulturalne i literackie polsko-portugalskie w XVI–XIX wieku*. Warszawa 1991, s. 36–37).

34 Ibidem, s. 153.



# Bibliografia

## Bibliografia podmiotowa

- BYTKOWSKI Z.: *Ines de Castro. Dramat w czterech aktach*. Lwów 1906.
- CAMÕES L.: *Luzjady*. Tłum. Z. TRZESZCZKOWSKA. Sandomierz 2013.
- CAMPOS A. DE: *Lisbon revisited*. „Literatura na Świecie” 1975, nr 2.
- GORCZYŃSKA R.: *Szkice portugalskie*. Warszawa 2014.
- KADŁUBEK Z.: *Fado. Piosenka o duszy*. Katowice 2015.
- KLEMENTOWSKA I.: *Samotność Portugalczyka*. Wołowiec 2014.
- KYDRYŃSKI M.: *Lizbona. Muzyka moich ulic*. Warszawa 2013.
- MICKIEWICZ W.: *Pamiętniki 1870–1925*. T. 3. Warszawa 1933.
- PAWIŃSKI A.: *Portugalia. Listy z podróży*. Warszawa 1881.
- PESSOA F.: *Księga niepokoju Bernarda Soaresa, pomocnika księgowego w Lizbonie*.  
Przeł. M. LIPSZYC. Warszawa 2007.
- PESSOA F.: *Mensagem. Przesłanie*. Przeł. A. DA SILVA, H. SIEWIERSKI. Warszawa 2014.
- PESSOA F.: *Dwa krajobrazy*. Przeł. J.Z. KLAVE. „Literatura na Świecie” 1975, nr 2.
- PESSOA F.: *Lisboa. O que o turista deve ver/ Lisbon. What the tourist should see*.  
Lisboa 2013.
- PRZEZDZIECKI A.: *Don Sébastien de Portugal. Drame historique en prose en trois actes et cinq tableaux*. Saint-Petersbours 1836.
- QUENTAL A. DE: *Odes modernas*. Porto 1898.
- STARZYCKA M.: *Spijając filizankami słońce*. Kraków 2010.
- ZIEJKA F.: *Moja Portugalia. Tryptyk europejski*. Kraków 2008.
- ZIELIŃSKI A.: *Repercussions littéraires portugaises des luttes pour l'indépendance de la Pologne au XIX-e siècle*. Przedruk z: „Antemurale” 1975, t. XIX.

## Bibliografia przedmiotowa

- ACHTELIK A.: *Sprawcza moc przechadzki, czyli polski literat we włoskim mieście*. Katowice 2015.
- BACHÓRZ J.: *Z dziejów polskiej sławy Luísa Camõesa w XIX wieku*. W: IDEM: „Złączyć się z burzą...”. *Tuzin studiów i szkiców o romantycznych wyobrażeniach morza i egzotyki*. Gdańsk 2005.
- BATEROWICZ M.: *Camões – cyklop Portugalii*. W: „Studia Iberystyczne” *Almanach portugalskojęzyczny*. Nr 4. Red. T. TEMINOWICZ-JAŚKOWSKA, E. ŁUKASZYK. Kraków 2005.
- BAUMAN Z.: *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*. Warszawa 1994.
- BĄK M.: *Fado po polsku. O portugalskim motywie w tytułach polskich dzieł (nie tylko) literackich*. W: *Od oświecenia ku romantyzmowi i dalej... Autorzy – dzieła – czytelnicy*. Część 6. Red. M. PIECHOTA, J. RYBA, M. JANOSZKA. Katowice [tekst w druku].
- BENJAMIN W.: *Pasaże*. Tłum. I. KANIA. Pośl. Z. BAUMAN. Kraków 2005.
- BESSELAAR J. VAN DEN: *O sebastianismo – história sumária*. Lisboa 1987.
- BIERNACKI A.: *Aleksander Przezdziecki. Życiorys uczonego i mecenasa*. Kraków 2005.
- BROWN J., ELLINGHAM M., FISHER J., HANCOCK M., KENYON G.: *Podróże z pasją. Portugalia*. Przeł. J. BANASIK, A. SAMARCEW. Warszawa 2009.
- BRZozowska B.: *Spadkobiercy flâneura. Spacer jako twórczość kulturowa – współczesne prezentacje*. Łódź 2009.
- BULAT SILVA Z.: *Fado – podejście semantyczne. Próba interpretacji słów kluczy*. Wrocław 2008.
- CORNIL S.: *Inès de Castro. Contribution à l'étude du développement littéraire du thème dans les littératures romanes*. Bruxelles 1952.
- CORREIA FILHO J.: *Lisbon in Pessoa. A tour and literary guide of the Portuguese capital*. English ed. T. BENTO. Livros d'Hoje 2011.
- DANILEWICZ-ZIELIŃSKA M.: *Polonica portugalskie*. Warszawa 2005.
- DANILEWICZ-ZIELIŃSKA M.: *Portugalski Vernyhora (Gonçalo Anes Bandarra)*. W: IDEM: *Próby przywołań. Szkice literackie*. Warszawa 1992.
- DANILEWICZ-ZIELIŃSKA M.: *Król portugalski Sebastian w romantycznym dramacie Aleksandra Przezdzieckiego*. „Tygiel Kultury” 1998, nr 11–12.
- DANILEWICZ-ZIELIŃSKA M.: *Un drame romantique inconnu: „Don Sébastien de Portugal” par Alexandre Przezdziecki*. „Antemurale” 1982–1983, t. XXVI.

- DEPTUŁA B.: *Lizbona, moja miłość*. W: *Miejsce rzeczywiste – miejsce wyobrażone. Studia nad kategorią miejsca w przestrzeni kultury*. Red. M. KITOWSKA-ŁYSIAK, E. WOLICKA. Lublin 1999.
- DOPART B.: *Z międzypowstaniowych dziejów szkoły litewskiej w literaturze polskiej*. W: IDEM: *Polski romantyzm i wiek XIX. Zarysy, rekonesanse*. Kraków 2013.
- „Drobne rysy w ciągłej katastrofie...”. *Obecność Waltera Benjamina w kulturze współczesnej*. Red. A. ZEIDELR-JANISZEWSKA. Warszawa 1993.
- DZIEWIT J.: *Aparaty i obrazy. W stronę kulturowej historii fotografii*. Katowice 2014.
- FISH S.: *Czy na tych ćwiczeniach jest tekst? W: IDEM: Interpretacja, retoryka, polityka*. Tłum. K. ABRISZEWSKI. Kraków 2002.
- GARRET A.: *Portugal na balanço da Europa*. Lisboa [b.r.].
- GOMBRICH E.: *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego*. Przeł. J. ZARAŃSKI. Warszawa 1981.
- <http://infolizbona.pl/polski-przewodnik-po-lizbonie-i-portugalii/> [dostęp: 1.02.2016].
- <http://luzomania.blog.pl/> [dostęp: 1.03.2016].
- <http://www.camillawatsonphotography.net/> [dostęp: 20.10.2015].
- <http://www.cm-lisboa.pt/noticias/detalhe/article/retratos-do-fado-um-tributo-a-mouraria> [dostęp: 15.11.2015].
- <http://www.uc.pt/sobrenos/historia> [dostęp: 11.09.2015].
- <http://www.uevora.pt/universidade> [dostęp: 10.09.2015].
- JAKIMOWSKI A.: *Widzimy tylko tyle, ile niewidomi są w stanie sobie wyobrazić*. Wywiad przeprowadził T. SOBOLEWSKI. [http://wyborcza.pl/1,101707,13714350,Jakimowski\\_Widzimy\\_tylko\\_tyle\\_ile\\_niewidomi\\_sa\\_w.html](http://wyborcza.pl/1,101707,13714350,Jakimowski_Widzimy_tylko_tyle_ile_niewidomi_sa_w.html) [data dostępu: 4.03.2016].
- JORDÃO A.: *(Re)presenting Inês de Castro: two audiences, two languages, one feminism*. „Revista de Estudos Anglo-Portugueses”. Número 18. Lisboa 2009.
- KALEWSKA A.: *Dramat romantyczny i współczesny w perspektywie polsko-portugalskiego dialogu kulturowego*. W: *W kręgu literatury i kultury iberyjskiej i iberoamerykańskiej. Migracja i transformacja dyskursów – dialog międzykulturowy*. Red. U. ASZYK, A. FLISEK, Ł. GRÜTZMACHER, K. KUMOR. Warszawa 2009.
- KAPUŚCIŃSKI R.: *Ten Inny*. Kraków 2007.
- KĄDZIELA P.: *Przedmowa*. W: M. DANILEWICZ-ZIELIŃSKA: *Polonica portugalskie*. Warszawa 2005.
- KEMP W.: *Historia fotografii*. Tłum. M. BRYL. Kraków 2014.



- KIELANOWSKI L.: *Odyseja Władysława Warneńczyka*. Londyn 1991.
- KLAVE J.: *Historia literatury portugalskiej*. Wrocław 1985.
- KLIMOWICZ M.: *Początki teatru stanisławowskiego (1765–1773)*. Warszawa 1965.
- KOWALCZYKOWA A.: *Ciemne drogi szaleństwa*. Kraków 1978.
- KOWALCZYKOWA A.: *Dramat i teatr romantyczny*. Warszawa 1997.
- KRÓL Z.: *Literatura i banany. Realność miasta w „Księdze niepokoju” Fernanda Pessoa*. „Konteksty” 2008, nr 3–4.
- Krzemieniec. *Ateny Juliusza Słowackiego*. Red. S. MAKOWSKI. Warszawa 2004.
- KUCHOWICZ Z.: *Człowiek polskiego baroku*. Łódź 1992.
- LAMENNAIS H.F. DE: *Do Polski. Hymn*. Przeł. J.U. NIEMCEWICZ. „Polonia” 1832, nr 2.
- LOPES F.: *Kroniki królewskie*. Wybór, przekład, słowo wstępne J.Z. KLAVE. Warszawa 1983.
- LOPES T.R.: *Prefácio/Preface*. W: F. PESSOA: *Lisboa. O que o turista deve ver/ Lisbon. What the tourist should see*. Lisboa 2013.
- LUDWICKI K.: *Pisanie jako egzystencja(lizm) – refleksja autotematyczna na marginesie „Księgi niepokoju” Fernanda Pessoa*. Warszawa 2011.
- ŁOJEK J.: *Strusie króla Stasia. Szkice o ludziach i sprawach dawnej Warszawy*. Warszawa 1961.
- ŁOPATYŃSKA L.: *Wstęp*. W: W. HUGO: *Hernani*. Wrocław 1959.
- ŁUKASZYK E.: *Współczesna proza portugalska. Tematy, problemy, obsesje (1939–1999)*. Kraków 2000.
- ŁUKASZYK E.: *Wyspa kobiety czy wyspa czystości? Polemika wokół sebastianizmu w epice portugalskiej XVI i XVII wieku*. W: *Archipelagi wyobraźni. Z dziejów toposu wyspy w kręgu literatur romańskich*. Red. E. ŁUKASZYK. Kraków 2007.
- OLIVEIRA MARQUES A.H. DE: *Historia Portugalii*. T. 1: *Do XVII wieku*. Przeł. J.Z. KLAVE. Warszawa 1987.
- OLIVEIRA MARQUES A.H. DE: *Historia Portugalii*. T. 2: *XVII–XX wiek*. Przeł. W. CHABASIŃSKI. Warszawa 1987.
- MARKOWSKI W.P.: *Kaznodzieja wyrzeczenia*. „Książki w Tygodniku” 2007, nr 39.
- Miasto w sztuce – sztuka miasta*. Red. E. REWERS. Kraków 2010.
- Miejsce rzeczywiste – miejsce wyobrażone. Studia nad kategorią miejsca w przestrzeni kultury*. Red. M. KITOWSKA-ŁYSIAK, E. WOLICKA. Lublin 1999.
- MILEWSKA E.: *Związki kulturalne i literackie polsko-portugalskie w XVI–XIX wieku*. Warszawa 1991.
- NÓVOA A.: *Em nome da liberdade, da fraternidade e da emancipação da academia. Um importante inédito de Antero de Quental redigido no âmbito das activida-*

- des da „Sociedade do Raio” (Coimbra, 1861–1865). „Revista de História das Ideias”. Vol. 13. „Antero de Quental”. Coimbra 1991.
- NOZICK M.: *The Inez de Castro theme in European literature*. „Comparative Literature”. Vol. 3. No. 4.
- OPACKA A.: *Z czego Janek psom szyl buty w „Kordianie”, czyli pytanie o konteksty*. W: EADEM: *Śladami oralności. W kręgu ongowskich inspiracji*. Katowice 2006.
- PARVI J.: *Polska w twórczości i działalności Wiktora Hugo*. Warszawa 1977.
- Pisanie miasta – czytanie miasta*. Red. A. ZEIDLER-JANISZEWSKA. Poznań 1997.
- PIWIŃSKA M.: *Posłowie*. W: EADEM: *Miłość romantyczna*. Kraków–Wrocław 1984.
- Powinowactwa Pessoa*. Szkice krytyczne. Red. J. ROSZAK, A. ŻYCHLIŃSKI. Poznań 2013.
- PRAZ M.: *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*. Przeł. K. ŻABOKLICKI. Wstęp M. BRAHMERA. Warszawa 1974.
- PRZEDZIECKI R.: *Aleksander Przeddziecki. Historyk literat z XIX wieku*. Toruń 2000.
- PRZYBYLSKI R.: *Klasycyzm, czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*. Warszawa 1983.
- QUEIRÓZ E. DE: *Cartas de Inglaterra*. Lisboa [b.r.].
- QUEIRÓZ E. DE: *Um Genio que era um Santo*. W: *Antero de Quental. In Memoriam*. Porto 1896.
- RATAJCZAK D.: *Wstęp*. W: *Polska tragedia neoklasycystyczna*. Wrocław 1988.
- ROSA M.: *Kolumb. Historia nieznaną*. Przeł. M. SZAFRAŃSKA-BRANDT. Poznań 2012.
- RÓŻYCKI T.: „Nikt” w płaszczu odontospinosutusa, czyli jak prowadzić Brytyjczyka po Lizbonie. W: *Wędrować, pielgrzymować, być turystą. Podróż w dyskursach kultury*. Red. P. KOWALSKI. Opole 2003.
- RUSZCZYŃSKA M.: *Dominik Magnuszewski między historią i naturą*. Zielona Góra 1995.
- RUTKOWSKI K.: *Włóczęgopisanie. Paryż jako księga znaków*. „Konteksty” 2008, z. 3–4.
- SARAMAGO J.: *Journey to Portugal*. W: *Pursuit of Portugal's History and Culture*. London 2000.
- SCHLEGEL A.W.: *Wykłady o sztuce dramatycznej i literaturze*. Tłum. E. NAMOWICZ. W: *Pisma teoretyczne romantyków niemieckich*. Oprac. T. NAMOWICZ. Wrocław 2000.
- SIEWIERSKI H.: *Wstęp*. W: F. PESSOA: *Mensagem. Przesłanie*. Przeł. A. DA SILVA, H. SIEWIERSKI. Warszawa 2014.

- SILVÉRIO LIMA L.F.: *O império do sonhos. Narrativas proféticas, sebastianismo & messianismo brigantino*. São Paulo 2010.
- SOMMER M.: *Zbieranie. Próba filozoficznego ujęcia*. Przeł. J. MERECKI. Warszawa 2003.
- Sztuka azulejos w Portugalii*. Warszawa 2008.
- SZTURC W.: *Teoria dramatu romantycznego w Europie XIX wieku*. Bydgoszcz 1999.
- ŚMIAŁOWSKI P.: *Imagine*. „Kino” 2013, nr 4.
- TAZBIR J.: *Polskie przedmurze chrześcijańskiej Europy. Mity a rzeczywistość historyczna*. Warszawa 1987.
- TAZBIR J.: *Przedmurze jako miejsce Polski w Europie*. W: IDEM: *Rzeczpospolita i świat. Studia z dziejów kultury XVII wieku*. Wrocław 1971.
- WALICKI A.: *Filozofia a mesjanizm. Studia z dziejów filozofii i myśli społeczno-religijnej romantyzmu polskiego*. Warszawa 1970.
- VASCONCELOS F. DE: *Sztuka portugalska*. Przeł. H. LEONOWICZ. Warszawa 1984.
- WIECZORKIEWICZ A.: *Apetyt turysty. O doświadczaniu świata w podróży*. Kraków 2008.
- WIECZORKIEWICZ A.: *Wędrowcy fikcyjnych światów. Pielgrzym, rycerz, włóczęga*. Gdańsk 1996.
- ZGORZELSKI C.: *Duma poprzedniczka ballady*. Toruń 1949.
- ZASADA M.: *Zrozumieć Portugalie, a potem pojąć Śląsk. Zaprasza prof. Zbigniew Kadłubek*. „Dziennik Zachodni”. <http://www.dziennikzachodni.pl/artykul/3899977,zrozumiec-portugalie-a-potem-pojac-slask-zaprasza-prof-kadlubek,2,id,t,sa.html> [dostęp: 26.10.2015].
- ZATYKA M.: *Portugalia. Rząd ogranicza tradycję otrzęsin akademickich*. [http://wyborcza.pl/1,91446,16638141,Portugalia\\_Rzad\\_ogranicza\\_tradycje\\_otrze-sin\\_akademickich.html](http://wyborcza.pl/1,91446,16638141,Portugalia_Rzad_ogranicza_tradycje_otrze-sin_akademickich.html) [dostęp: 29.08.2015].
- ZIEJKA F.: *Z dziejów legendy Władysława Warneńczyka, ostatniego krzyżowca Europy*. W: IDEM: *Moja Portugalia. Tryptyk europejski*. Kraków 2008.
- ZIEJKA F.: *Perła w koronie*. W: IDEM: *Moje spotkania z Portugalią*. Kraków 1983.

## Indeks osobowy

- Abriszewski Krzysztof 178  
Achtelik Aleksandra 158, 163  
Albert Karol 47  
Alcantara Chaves P.C. de 86  
Alemano Henryk (Henryk Niemiec)  
    zob. Władysław Warneńczyk  
Alfons IV 129, 130, 133, 151  
Alvares João 21  
Antoni Padewski, św. 28, 29  
Argo François 103  
Aszyk Urszula 60  
Azevedo João Lúcio de 59
- Bachórz Józef 51, 109, 128  
Banasik Jarosław 35  
Bandarra Gonçalo Anes 57  
Ballanche Pierre-Simon 92  
Barros Ribeiro Eugenio de 82  
Baterowicz Marek 54  
Bauman Zygmunt 158, 169, 172  
Bąk Magdalena 197  
Bem Józef 19, 20, 78  
Beniowski Maurycy August 22  
Benjamin Walter 169, 172, 173
- Bento Teresa 111, 156  
Bessa-Luís Agustina 59, 141  
Besselaar José van den 57, 62  
Biernacki Andrzej 52, 65, 73, 74  
Brahmer Mieczysław 146  
Braga Alexandre 93  
Braga Guilherme 89, 90  
Braga Teófilo 78, 94  
Branco Castelo 94  
Bromberg Zygmunt, zob. Bytkowski  
    Zygmunt  
Brown Jules 35  
Bryl Mariusz 103  
Brzozowska Blanka 159, 160, 166,  
    168, 170, 173, 174, 176  
Bułat Silva Zuzanna 59, 108, 196–  
    198  
Byron George Gordon 82, 111, 112  
Bytkowski (właśc. Bromberg) Zyg-  
    munt 10, 128–131, 133, 136, 137,  
    139–146, 150
- Caetano Marcelo 191  
Calderon de la Barca Pedro 21, 51

Camões Luís Vaz de 21, 31, 51, 54,  
55, 60, 92, 93, 109–111, 114, 115, 128,  
132, 185  
Campos Álvaro de zob. Pessoa Fer-  
nando  
Carmo Carlos do 198  
Castro Inês de 33, 39, 127, 130, 142,  
144, 150, 151  
Cervantes Miguel de 51  
Chabasiński Wojciech 191  
Chardron Ernesto 43, 44  
Cieszyńska Beata 60  
Coelho Pero 129  
Conceição Alexandre da 89, 90  
Corneille Pierre 67  
Cornil Suzanne 127, 145  
Correia Filho João 111, 156, 161, 173  
Costa Sousa 143  
Crawford (Crawford) Oswald John  
Frederick 109, 122  
Cunha Sampaio José da 80  
Cunha Seixas José Maria da 22, 90,  
92, 93  
Czaja Dariusz 157  
Czarnowski Jan 65  
  
d'Arc Joanna 90, 92  
Dantas Julio 145  
Daguerre Louis Jacques 103  
Danilewicz-Zielińska Maria 18–23,  
30, 52–54, 56, 57, 71, 80, 81, 87, 92, 197  
Deptuła Bogusław 164  
Desterro José de 86  
Deus João de 78  
Dopart Bogusław 51, 66  
Duchnińska Seweryna 65  
Dziwiot Jakub 103

Eiffel Gustave 44  
Ellingham Mark 35  
Esteves Francisco Xavier 43  
Évora Cesária 16  
  
Feliński Alojzy 136  
Figueiredo Antero de 143  
Filip II 54, 70, 83  
Fish Stanley 178  
Fisher John 35  
Flisek Agnieszka 60  
  
Gama Vasco da 31, 55, 68  
Garret Almeida 78  
Gierak Krzysztof 14  
Gil G. Don 142  
Goethe Johann Wolfgang von 82  
Góis Damião de 31, 34  
Gombrich Ernst H. 105, 106  
Gonçalves Alvaro 129  
Gorczyńska Renata 23, 35–37, 40,  
41, 43, 46  
Gradkowski Henryk 10  
Grützmacher Łukasz 60  
  
Hancock M. 35  
Hegel Georg Wilhelm Friedrich 82  
Henryk Żeglarz 21, 45  
Hitler Adolf 194  
Homer 31, 167  
Hörisch Jochen 104  
Hugo Wiktor 52, 68–70, 73, 82  
  
Izabela Aragońska 129  
  
Jakimowski Andrzej 176–180  
Jakubowski Piotr 159

Jan, św. 29  
 Jan Paweł II, papież 20  
 Janoszka Maria 197  
 Jezus Chrystus 89, 91, 92, 149, 201  
 João II 25  
 Jordão Aida 127  
 Junqueiro Guerra 78  
  
**K**  
 Kadłubek Zbigniew 163–165, 167–  
 169, 176, 180, 197, 199, 200  
 Kalewska Anna 60  
 Kania Ireneusz 172  
 Kapuściński Ryszard 189, 190  
 Kądziera Paweł 18  
 Kemp Wolfgang 103, 104  
 Kenyon G. 35  
 Kielanowski Leopold 65  
 Kitowska-Lysiak Małgorzata 164  
 Klave Janina Zofia 38, 79, 80, 92, 95,  
 130, 142, 159  
 Klementowska Izabela 183, 184, 186,  
 187, 190, 192–194, 200, 201  
 Klimowicz Mieczysław 72  
 Kolumb Krzysztof 65  
 Komorowska Gertruda 127  
 Konstancja Manuel 130  
 Korsak Julian 51  
 Kowalczykowska Alina 51, 52, 66, 67,  
 69, 145  
 Kowalski Piotr 113, 162  
 Krasicki Ignacy 72  
 Krasieński Zygmunt 52, 104–106  
 Kraszewski Józef Ignacy 65  
 Król Zofia 157  
 Kubacki Wacław 24  
 Kuchowicz Zbigniew 144  
 Kumor Karolina 60

Kurkiewicz Juliusz 192  
 Kydryński Marcin 14–18, 155, 186,  
 195, 197, 198  
  
**L**  
 Lamennais Hugues Félicité 90  
 Lavradio Marques de 86  
 Lelewel Joachim 90  
 Lenartowicz Teofil 65  
 Leonowicz Halina 118, 150  
 Leminski Paulo 156  
 Lipszyc Michał 157  
 Lobato Estevão 142  
 Lopes Fernão 142, 143  
 Lopes Teresa Rita 161, 162  
 Ludwicki Konrad 160  
 Ludwik I (Dom Luís I) 44, 77, 85  
  
**Ł**  
 Łojek Jerzy 128  
 Łopatyńska Lidia 70  
 Łukaszyk Ewa 54, 55, 57–61, 70, 141  
  
**M**  
 Magnuszewski Dominik 70  
 Makowski Stanisław 73, 105  
 Malczewski Antoni 136–140, 144,  
 148–150  
 Manuel I 31  
 Manzoni Aleksander 67  
 Marcin, św. 13  
 Maria II 19  
 Mariza 198  
 Markiz de Pombal 25, 33, 201  
 Martins Oliveira Joaquim Pedro de  
 62  
 Melo Rita Maria Conceição de 193  
 Mercier Pascal 192  
 Michelet Jules 81, 92, 95

- Mickiewicz Adam 52, 58, 80–82, 90,  
92, 93, 150
- Mickiewicz Władysław 83
- Mikołaj IV, papież 38
- Mikołaj I 53, 73
- Milewska Elżbieta 20, 22, 23, 73, 79,  
80, 82–88, 92–95, 128, 201
- Miriam (Zenon Przesmycki) 151
- Modrzejewska Helena 52
- Moniz Martin 32
- Murad II 64
- Namowicz Ewa 72
- Namowicz Tadeusz 72
- Nóvoa António 80, 81
- Nowakowski Andrzej 103
- Nozick Martin 127, 132, 134
- Oliveira J.A. de 94
- Oliveira Marques António Henrique  
de 38, 130, 191
- Opacka Anna 140
- Pacheca Diogo Lopes 129, 142
- Parvi Jerzy 73
- Pawiński Adolf 10, 22, 101–104,  
106–124
- Pedro I o Cruel 5, 33, 34, 125, 127–132,  
135, 136, 141, 142–145, 150, 151
- Pedro IV Dom 19, 78
- Pedro V Dom 79
- Pessoa Fernando 13, 17, 18, 32, 62, 63,  
156–163, 165, 167–171, 173, 180
- Piechota Marek 197
- Pigoń Stanisław 90
- Pimentel Alberto 196
- Pinto d'Almeida Ernesto 88–90
- Piwińska Marta 128
- Plater Emilia 22, 90, 92, 93
- Podemski Krzysztof 113
- Podolecki Jan 65
- Poe Edgar Allan 82
- Potocki Szczęsny 128
- Praz Mario 146
- Przeddziecki Aleksander 10, 51–55,  
58–73
- Przeddziecki Rajmond 52, 53
- Przybylski Jacek 110
- Przybylski Ryszard 136, 137
- Przybyszewski Stanisław 129
- Queirós Eça de 78, 82, 85–87
- Quental Antero de 78–83, 93–96
- Ratajczak Dobrochna 71
- Repinin Nikołaj 54
- Rewers Ewa 178, 180
- Rodrigues Amália 199
- Rosa Manuel 64, 65
- Roszak Joanna 157
- Rowling Joanne Kathleen 43
- Różycki Tomasz 162
- Ruszczyńska Marta 70
- Rutkowski Krzysztof 156
- Ryba Janusz 197
- Rzewuski Henryk 73
- Salazar António Oliveira de 191–  
194
- Samarcew Alicja 35
- Sampaio Alberto 82
- Saramago José 37
- Schiller Johann Christoph Friederich  
147

- Schelling Friedrich Wilhelm Joseph von 67
- Schlegel August Wilhelm 72
- Sebastian I 51, 53–65, 67–73, 92, 127
- Severa Maria 196, 199
- Siemieński Lucjan 65
- Siewierski Henryk 62, 63, 167
- Silva Agostinho da 63
- Silvério Lima Luís Filipe 60, 62
- Słabuszewska-Krauze Iwona 197
- Sławek Tadeusz 180
- Słowacki Juliusz 21, 22, 52, 160
- Soares Franco Francisco 89
- Soares Reis dos 26
- Sobolewski Tadeusz 179
- Sommer Manfred 169
- Starzycka Magdalena 170, 172–174, 176, 180
- Stasiuk Andrzej 197
- Stefanowska Zofia 150
- Straszewicz Józef 92, 93
- Suosa Lello José Pinto 44
- Szekspir William 51
- Szafrńska-Brandt Marta 65
- Szturc Włodzimierz 67
- Śmiałowski Piotr 177
- Tavares Gonçalo M. 186, 189, 190
- Tazbir Janusz 56, 61
- Teixera Manuel 22
- Teminowicz-Jaśkowska Teresa 54
- Trzeszczkowska Zofia 132
- Vasconcelos Flório de 117, 118, 150
- Visel hrabia de (właśc. Cabral Carlos Alberto) 44, 46
- Walicki Andrzej 58
- Watson Camilla 16, 199
- Wenders Wim 16, 176
- Wernyhora 57
- Wieczorkiewicz Anna 103, 112, 113, 115, 121, 156, 165, 176
- Wiktor Emmanuel II 47
- Władysław Warneńczyk 34, 64, 65
- Wojtyła Karol, zob. Jan Paweł II
- Wolicka Elżbieta 164
- Wolter (François-Marie Arouet) 33
- Woronicz Jan Paweł 57
- Wouwerman Philips 103, 104
- Wyrzykowski Stanisław 151
- Zaleski Józef Bohdan 106, 107
- Zarański Jan 106
- Zasada Marcin 200
- Zatyka Marcin 42
- Zawistowska Kazimiera 151
- Zeidler-Janiszewska Anna 170, 179
- Zgorzelski Czesław 108
- Ziejka Franciszek 14, 19, 23, 24, 26–36, 39, 40, 42, 44–46, 64, 65, 77, 82, 84–86, 94, 95, 111, 129, 130, 133, 142–144
- Zieliński Adam 18, 22, 87, 89, 90, 93
- Zieliński Gustaw 107, 109
- Żaboklicki Krzysztof 146
- Żychliński Arkadiusz 157





Magdalena Bąk, Lidia Romaniszyn-Ziomek

**“Where the land ends and the sea begins”**

Essays of Poland and Portugal

S u m m a r y

This volume presents a collection of essays which deal with Polish-Portuguese literary connections. It aims at bringing back selected Polish texts, representing various literary genres and types of writing, whose authors refer to elements drawn from the Portuguese history, culture, art, and literature or focus on the geography, topography and architecture of this land, situated at the very edge of Europe. The works discussed in this volume include writings of such authors as: Aleksander Przezdziecki, Adolf Pawiński, Zygmunt Bytkowski, Maria Danilewicz-Zielińska, Franciszek Ziejka, Renata Gorczyńska, Zbigniew Kadłubek, Marcin Kydryński and Magdalena Starzycka. The aim is to identify how Polish writers of the nineteenth, twentieth and twenty-first centuries perceived Portugal and to establish the reasons why they referred to it.

The Polish perspective dominates throughout the volume, since it is the Polish perception of Portugal that is the object of reflection here. There is one exception to this rule, though. A separate chapter is devoted to the reaction of the Portuguese to the January Uprising. Confident that their unrestrained and intense response merits a mention, the authors include its short presentation in this collection of Polish-Portuguese essays. The increased interest in the land situated at the far end of Europe, demonstrated by nineteenth century Polish writers, is thus placed in a broader context, which shows that this was by no means a one-way involvement.

*Krystyna Warchał*



Magdalena Bąk, Lidia Romaniszyn-Ziomek

**“Onde a terra acaba e o mar começa”  
Ensaio da Polónia e de Portugal**

Sumário

Este volume apresenta uma coleção de ensaios relacionados com as conexões literárias luso-polacas. O seu objetivo é recuperar um conjunto de textos polacos selecionados, representativos de vários géneros literários e tipos de escrita, cujos autores se referem a elementos extraídos da história, da cultura, da arte e da literatura portuguesa ou foquem a geografia, a topografia e a arquitetura deste território, situado na fronteira extrema da Europa. Os trabalhos discutidos incluem escritos de autores como: Alexander Przezdziecki, Adolf Pawiński, Zygmunt Bytkowski, Maria Danilewicz-Zielińska, Franciszek Ziejka, Renata Gorczyńska, Zbigniew Kadłubek, Marcin Kydryński e Magdalena Starzycka. O objetivo é identificar o modo através do qual os escritores polacos dos séculos XIX, XX e XXI percecionam Portugal, e estabelecer as razões pelas quais se lhe referem.

A perspetiva polaca é dominante ao longo de todo o volume, uma vez que a perceção polaca de Portugal é o objeto de reflexão. Há uma exceção a esta regra, porém. Um capítulo à parte é dedicado à reação dos portugueses à Revolta de Janeiro. Confiante de que a sua resposta intensa e sem restrições merece uma menção, as autoras incluem a sua curta apresentação nesta coleção de ensaios polaco-portugueses. O crescente interesse na terra situada na ponta extrema da Europa, demonstrada pelos escritores polacos do século XIX, é assim colocado num contexto mais amplo, mostrando que este envolvimento não foi, de modo algum, unidirecional.

*Miquel Moiteiro Marques*

Redakcja  
**Magdalena Białek**

Projekt okładki oraz ilustracje na stronach działowych  
**Marcin Chanek**

Opracowanie graficzne stron działowych  
**Aleksandra Gaździcka**


Projekt układu typograficznego oraz łamanie  
**Paulina Dubiel**

Copyright © 2016 by  
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego  
Wszelkie prawa zastrzeżone

**ISSN 0208-6336**  
**ISBN 978-83-8012-874-3**  
(wersja drukowana)  
**ISBN 978-83-8012-875-0**  
(wersja elektroniczna)

Wydawca  
**Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego**  
**ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice**  
**www.wydawnictwo.us.edu.pl**  
**e-mail: wydawus@us.edu.pl**

Wydanie 1. Liczba arkuszy drukarskich: 13,75. Liczba arkuszy wydawniczych: 12,0. Cena 20 zł (+ VAT).  
Publikację wydrukowano na papierze Munken Polar 100 g/m<sup>2</sup>. Do składu użyto kroju pisma Minion Pro.  
Druk i oprawę wykonano w drukarni: EXPOL, P. Rybiński, J. Dąbek, Spółka Jawna  
(ul. Brzeska 4, 87-800 Włocławek).



**Magdalena Bąk** – doktor habilitowany nauk humanistycznych, adiunkt w Zakładzie Historii Literatury Oświecenia i Romantyzmu Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Jej zainteresowania badawcze skupiają się wokół problemów związanych z literaturą romantyzmu, zajmuje się także podróżopisarstwem i wątkami australijskimi w literaturze polskiej. Jest autorką książek *Mickiewicz jako erudyta (w okresie wileńsko-kowieńskim i rosyjskim)*, Katowice 2004; *Twórca lęk Słowackiego. Antagonizm wieszczów po latach*, Katowice 2013; *Gdzie diabeł (tasmański) mówi dobranoc. Wizerunek Australii w literaturze polskiej*, Katowice 2014.

**Lidia Romaniszyn-Ziomek** – doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Katedrze Literatury i Kultury Polskiej Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej. W latach 2013–2015 pracowała w Portugalii jako lektor języka polskiego na Uniwersytecie w Lizbonie. W swoich badaniach koncentruje się głównie na literaturze XIX wieku. Jest autorką książki *Między filozofią a dramatem. „Maria Stuart”, „Balladyna”, „Beatryks Cenci”*, Bielsko-Biała 2012.

Więcej o książce



CENA 20 ZŁ  
(+ VAT)

ISSN 0208-6336  
ISBN 978-83-8012-874-3